# DER STIL IN LYLYS LUSTSPIELEN.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT GREIFSWALD

VORGELEGT

VON

**MARTIN LAMPEL.**

**WEIMAR**

DRUCK VON R. WAGNER SOHN

1912.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. Mie.

Referent: Prof. Dr. Konrath.

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juni 1912.

Meinem lieben Vater

und dem

Andenken meiner teuren Mutter.

# Inhalt.

# Einleitung.

Von romantischen Lustspielen besitzen wir auf englischem Boden vor Lyly sicher nur Damon and Pithias 1564 (**D. P.**; Dodsley, O. E. P. IV, S. 1 ff.) von Edwards. Eine zweite höchstwahrscheinlich ähnliche Komödie von demselben Verfasser, Palamon and Arcyte, ist leider nicht erhalten (siehe Schelling, Elizabethan Drama 1558—1642, Boston and New York 1908; I, 113). Für Common Conditions (**C. C.**) setzt A. Brandl in seinen „Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare" das Entstehungsjahr 1576 an (siehe S. CXII; Text S. 597 ff.). Sir Clyomon and Sir Clamydes (**Cl. Cl.**; ed. Bullen, The Works of George Peele, London 1888, II, S. 87 ff.), fälschlich Peele zugeschrieben, fällt nach den angestellten Forschungen in die Zeit von 1570—84 (siehe zuletzt Schelling I, S. 199). Vermutungsweise hat man auch The rare Triumphs of Love and Fortune (**T. L. F.**; Dodsley, O. E. P. VI, S. 143 ff.) früh angesetzt. Das Stück wurde zwischen Weihnachten 1581 und Februar 1582 gespielt (siehe Dodsley VI, S. 9 f.). Lylys ältestes Stück Campaspe (C.) stammt ziemlich sicher aus den Jahren 1579/80 (siehe Bond, The complete Works of John Lyly, Oxford 1902, II, S. 309 ff.). Man kann daher bei ihm das romantische Lustspiel in einer seiner frühesten Phasen studieren.

Lyly hat acht Stücke verfaßt, alle dieser Gattung angehörig:

1. Campaspe (**C.**) 1579/80; ed. Bond II, 301 ff.
2. Sapho and Phao (**S. P.**) 1581 nach Bond; ed. Bond II, 361 ff.

3. Gallathea (**Ga.**) 1582 od. 84 nach Bond; ed. Bond II, 417ff.

4. Endymion (**E.**) 1585 nach Bond.; ed. Bond III, 5ff.

5. Midas (**M.**) 1589 nach Bond; ed. Bond III, 105ff.

6. Mother Bombie (**M. B.**) 1590 nach Bond; ed. Bond III, 163ff.

7. The Woman in the Moone (**W. M.**) 1591—93 nach Bond; ed. Bond III, 229ff.

8. Loves Metamorphosis (**L. M.**), present form 1599 nach Bond; ed. Bond III, 289ff.

Die Autorschaft von The Maydes Metamorphosis ist fraglich. Wir haben es also bei Lyly mit einem wohlausgeprägten Stil zu tun.

Wie viel der junge Shakespeare in der Komödie von Lyly gelernt hat, ist bereits wiederholt betont worden.

John Goodlet, Shakespeare's debt to John Lilly, Engl. Studien V, S. 356ff.

Bond, What Shakespeare owes to Lyly, ed. Bond II, 296ff. Wir erforschen daher an Lyly eine der Hauptvorstufen Shakespeares.

Den Begriff „Stil" fasse ich in ähnlicher Ausdehnung wie

W. Drechsler, Der Stil des Macphersonschen Ossian, Berlin 1904;

O. Michael, Der Stil in Thomas Kyds Originaldramen, Berlin 1905;

W. Franke, Der Stil in den epischen Dichtungen Walter Scotts, Berlin 1909.

Nicht nur die Diktion scheint mir dazu zu gehören, sondern auch Stoffwahl, die Färbung und Anordnung des Stoffes, das Verhältnis zur Metrik. Indem ich allen diesen Problemen bei Lyly nachging, habe ich seine Technik Schritt für Schritt mit der von Damon and Pithias, Common Conditions, Sir Clyomon and Sir Clamydes und The rare Triumphs of Love and Fortune verglichen, um die Eigenart und den Fortschritt Lylys auf diesem Gebiete zu erweisen.

Außerdem habe ich noch die Komödien und Romanzen Shakespeares, besonders die Jugendwerke, zum Vergleich mit herangezogen, um zu zeigen, in welchen Punkten der Dichter mit seinem Vorgänger auf dem Gebiete des romantischen Lustspiels übereinstimmt.

Die Abkürzungen für die Komödien und Romanzen Shakespeares stammen aus A. Schmidts Shakespeare-Lexikon.

---

# Wahl der Personen.

In den meisten Komödien Lylys mischt sich Übernatürliches und Märchenhaftes mit Wirklichem. Doch ist eine strenge Scheidung zwischen realen und übernatürlichen Gestalten nicht durchgeführt. Der Dichter läßt vielmehr der Einbildungskraft einen großen Spielraum und erweckt in dem Leser das Gefühl, daß über dem Ganzen ein märchenhafter Schleier liegt. Innerhalb eines jeden Gebietes führt uns der Dichter die verschiedenartigsten Stände vor Augen. Besonders auffallend sind die Standesunterschiede bei den Personen der Wirklichkeit. Bald macht uns Lyly mit den Anschauungen des höchsten Würdenträgers bekannt, bald gibt er uns in den Charakter des gewöhnlichen Dieners Einblick.

Aus den angeführten Gesichtspunkten geht hervor, daß die Personen in zwei große Klassen zerfallen:

in übernatürliche Personen;

in Personen, die der Wirklichkeit angehören.

## I. Übernatürliche Personen.

a) Die **Götter** wandeln wie bei Ovid in menschlicher Gestalt auf Erden und nehmen an den Leiden und Freuden der Sterblichen teil. Im Range stehen sie nicht alle gleich. Ein jeder hat seine besondere Machtsphäre. Da sie menschlichen Leidenschaften unterworfen sind, so geraten sie zuweilen in Zwistigkeiten miteinander und wollen selbstbewußt oder sogar von Zorn erfüllt ihre Würde offenbaren. Charakteristisch hierfür ist der Wettstreit zwischen Apollo

und Pan auf dem Gebiete der Musik (M. IV, 1) wie auch der Kampf der Vertreterinnen der Keuschheit, Diana und Ceres, mit den Liebesgöttern Cupido und Venus um den Vorrang (Ga., L. M.).

Unter den mythischen Gottheiten spielt Cupido die Hauptrolle. Der Macht seiner Liebespfeile, die niemals ihr Ziel verfehlen, entgehen weder Götter noch Menschen. Gewöhnlich erscheint er als der schalkhafte, neckische Knabe, der sich gern der Obhut und den Befehlen seiner Mutter entzieht (S. P.). Durch willkürliche Versendung seiner Pfeile richtet er Unheil an und bringt sich wohl auch selbst in eine mißliche Lage (Ga.). Nur in L. M. sehen wir in ihm den ernsten Gott, der die Bitten unglücklicher Liebhaber erhört und die spröden Nymphen bestraft. Auf ihren Sohn Cupido ist in der Ausführung ihrer Pläne die flatterhafte, herrschsüchtige Venus (S. P.) angewiesen. Sie verfällt selbst der Liebe und weiß von ihrem Gemahl Vulcan durch geschickte Schmeicheleien das zu erlangen, was sie will. Ihnen gegenüber stehen Diana (Ga.) und Ceres (L. M.), die Göttinnen der Keuschheit. Sie müssen die Macht der Liebe anerkennen und sehen, daß ihre Nymphen den Pfeilen des Cupido nicht entgehen können. Von geringerer Bedeutung sind der unter der Herrschaft seiner schönen Gemahlin stehende Vulcan (S. P.), der dankbare Bacchus (M.), der strahlende Apollo (M.) und sein bedeutend schwächerer Nebenbuhler, der anmaßende Hirtengott-Pan (M.).

Den mythischen Gottheiten gleichen die wenigen Naturgottheiten, mit denen uns Lyly in zwei Komödien (E. und W. M.) bekannt macht. Die sieben Planeten, die von Neid erfüllt das Werk der Nature zunichte machen wollen, sind die unter demselben Namen bekannten Götter der Alten. Ihre Feindin Nature (W. M.), ihnen überlegen, erscheint als die Verkörperung der Naturkraft. Ihr edles und vornehmes Wesen erhebt sie hoch über ihre Rivalen und verleiht ihr den Sieg. Dasselbe gilt von der Mond-

göttin Cynthia (E.), dem Ideal einer Herrscherin. Durch Gerechtigkeitsliebe, Seelenadel und Weisheit zeichnet sie sich vor den anderen aus. Die Bösen bestraft sie, den Guten aber spendet sie den verdienten Lohn. Wie tief steht ihre selbstsüchtige Nebenbuhlerin Tellus (E.) unter ihr! Sie liebt Endymion. Da sie aber sieht, daß ihre Liebe keine Erwiderung findet, wird sie von unnatürlichem Haß gegen ihn erfüllt und übt Rache. Doch auch über sie kommt schließlich die Reue (vgl. dazu Hanna Lohmann, John Woodward, the life and tragedy of the royal lady Mary, Dissertation, Berlin 1912, S. 82ff.).

Lyly ist der erste, der in so reichem Maße Göttergestalten in seinen Lustspielen — in allen außer C. und M. B. — verwendet. Von den Vorgängern bedient sich ihrer nur der Dichter der Komödie T. L. F. Er zeigt uns eine Versammlung der Himmlischen unter der Leitung des Jupiter. Auch hier haften natürlich den Göttern nach allgemeinen Anschauungen menschlische Eigenschaften an. Doch ist von Ovidschem Einfluß nichts zu verspüren. Die Überirdischen sind im Gegensatze zu Lyly den Blicken der Menschen verborgen und zeigen sich ihnen nur unter ganz besonderen Umständen einmal. Von oben herab greifen sie in den Weltenlauf ein, ohne selbst an den menschlichen Geschicken Anteil zu haben. — Übernatürliche Gestalten anderer Art haben wir vor Lyly nur in dem edlen Bomelio (T. L. F.) und dem Zauberer Bryan Sans Foy (Cl. Cl.), einem furchtsamen Feigling, dessen Blick die Kraft besitzt, diejenigen, die sich ihm in den Weg stellen, auf längere Zeit einzuschläfern. Lyly übertrifft auch hier seine Vorgänger durch Mannigfaltigkeit. Es finden sich bei ihm folgende Arten:

b) Die **Hexe** Dipsas (E.), ein außerordentlich häßliches und schlechtes Weib, führt nur Schandtaten aus. Durch ihre Zauberkraft versenkt sie den Endymion in einen ewigen Schlaf. Aber sie bereut und verspricht, ihrer Zauberkunst zu entsagen (vgl. Paul Rupf, die Zauberkomödie vor Shakespeare, Dissertation, Berlin 1908).

c) Die **Wahrsagerinnen** Mother Bombie (M. B.) und Sybilla (S. P.) muten uns menschlicher an. Übernatürliche Taten führen sie nicht aus. Doch die eine hat die Gabe der Prophezeihung, während der anderen vom Gotte Phoebus ein Alter von 600 Jahren beschieden ist. Zu ihnen gehört auch der ägyptische Wahrsager Gyptes (E,).

d) **Feen** führen zweimal vor unseren Augen ihre Tänze auf (Ga. II, 3; E. IV, 3).

e) **Nymphen** stehen unter der Obhut der Diana (Ga.). Sie sind keusch, von Freude zum Jagdsport erfüllt, verfallen aber doch vorübergehend der Liebe. Andere, die hartherzige Nisa (L. M.), die spröde, stolze Celia (L. M.) und die wankelmütige, flatterhafte Niobe (L. M.) gehören zur näheren Umgebung der Ceres.

f) Eine **Sirene,** „halb Fleisch, halb Fisch", läßt der Dichter in L. M. aus dem Meere emporsteigen. In ihrer Erscheinung und ihren Worten liegt ein Zauber, dem die Menschen nicht widerstehen können.

g) Einer der **Cyklopen,** die in der Schmiede des Vulcan tätig sind, tritt uns in Calypho (S. P.) entgegen. Zu der schweren Arbeit paßt die stämmige Gestalt. Über große Geisteskräfte verfügt er nicht.

Shakespeare hat es vermieden, Götter in die Komödien einzuführen. Die Romanzen weisen solche Gestalten zwar auf, machen aber nur geringen Gebrauch von ihnen. In Cymb. erscheint der hoheitsvolle Jupiter als deus ex machina (V, 4) und löst durch sein Eingreifen die Konflikte. Geister in göttlicher Gestalt sind die Göttinnen Iris, Ceres und Juno (Tp. III). Sie erscheinen auf Prosperos Befehl und bringen dem Brautpaare ihre Wünsche dar. Andere übernatürliche Gestalten hat Shakespeare nur in einer seiner vielen Komödien (Mids.) verwandt. Hier tut sich eine Feenwelt vor unseren Augen auf, in deren Mittelpunkt Oberon, Titania und der schalkhafte Puck stehen. Noch wunderbarere Gestalten bietet die Romanze Tp. Wir befinden uns hier in einem Geisterreiche, das sich der Zau-

berer Prospero durch seine Umsicht dienstbar gemacht hat. Mit Hilfe des edlen Schutzgeistes Ariel trägt er den Sieg über alle seine Feinde, selbst über das Ungeheuer Caliban, davon.

## II. Personen der Wirklichkeit.

### a) Der Hof und seine Umgebung.

Die romantische Komödie liebt es, ihre Personen den höchsten Kreisen zu entnehmen. Schon die Vorgänger versetzen den Leser gern an den Fürstenhof. Ihr Interesse gehört einzig und allein Königen und Königskindern an, mit deren Taten und Schicksalen wir genau bekannt gemacht werden, und im Gegensatz zu diesen Personen ganz untergeordneten Gestalten. Sind Krieger oder Hofherren in die Komödie eingeführt (Cl. Cl.), so treten sie aktiv nicht weiter hervor, sondern haben nur die Allmacht der Großen zu repräsentieren. Eine Ausnahme bildet Edwards in D. P., der dem Könige Ratgeber zur Seite stellt (außer Aristippus den guten und schlechten Berater), durch sie die Zustände am Hofe von Syrakus näher beleuchtet und damit die Technik Lylys anbahnt.

Unserem Dichter nun kommt es in erster Linie darauf an, uns ein Bild höfischen Lebens zu geben. Er tut das in vier Komödien (C., S. P., E., M.). Seinen Herrschern stellt er ähnlich gestimmte Phantasiegestalten — Hofmänner, Hofdamen, Kriegsleute, Philosophen — zur Seite und führt uns so einen ganzen Hofstaat vor Augen. Wie sehr der Dichter seine Gestalten den Charaktereigenschaften der Herrscher angleicht, ersehen wir daraus, daß am Hofe der Sapho (S. P.) und Cynthia (E.), Vertreterinnen des Friedens, Kriegsleute völlig fehlen.

Lyly hat hierin Shakespeare vorgearbeitet, der uns meistens in den Mittelpunkt höfischen Lebens versetzt und hochangesehene Gestalten schildert.

### 1. Die Herrscher.

Die Vorgänger Lylys bringen Könige und Königskinder auf die Bühne, deren Namen einer Märchenwelt oder dem Altertum entstammen. Gute und edle Fürsten sehen wir in Phizanties (T. L. F.), Alexander (Cl. Cl.), King of Denmark und King of Suavia (Cl.Cl.). Von ihnen unterscheiden sich der gewalttätige Thrasellus (Cl. Cl.) und der Tyrann Dionysius (D. P.). In den Königssöhnen treten uns kühne, von Jugendkraft strotzende Gestalten entgegen. Um der treuen Geliebten willen haben sie Gefahren und Abenteuer zu bestehen, aus denen sie ruhmreich hervorgehen (C. C., Cl. Cl., T. L. F.).

Lyly schildert allgemein bekannte Könige des Altertums. Idealherrscher, die der Liebe aber nicht widerstehen können, sind Alexander (C.) und Sapho (S. P.). Der Macedonierkönig, Kriegsheld und Philosoph in einer Person, zeichnet sich durch Ehre im Kampfe und Milde gegenüber den Besiegten aus. Sapho, bei der sich Gelehrtheit mit Tugendhaftigkeit paart, ist als Frau dem Kriege abhold und fördert durch Aufrechterhaltung des Friedens das Wohl ihrer Untertanen. Von ihnen unterscheidet sich Midas (M.) durch sein unüberlegtes Wesen und gieriges Streben nach irdischen Gütern.

Bei Shakespeare fehlt die Gestalt des Herrschers fast niemals — doch siehe Shr. und Wiv. Selbst im bürgerlichen Lustspiel steht der Fürst machtvoll über dem Ganzen. Er erscheint gewöhnlich als weiser Berater und gerechter Richter. Gewalttätige Herrscher, die sich aber reuevoll dem Guten wieder zuwenden, schildert uns der Dichter in Frederick (As.), Leontes (Wint.) und Antonio (Tp.). Ein schwacher, ganz von seiner bösen Gemahlin abhängiger König ist Cymbeline (Cymb.).

### 2. Hofherren und Hofdamen.

Unter den Hofherren finden wir leichtlebige Naturen, die ganz und gar im Banne des abwechslungsreichen Lebens,

wie es der Hof bietet, stehen. Ein wahrer Weltmann ist Trachinus (S. P.). Ihm ähnelt der vergnügungssüchtige Lais (C.). Von geringerer Bedeutung sind Panelion und Zontes (E.). Andere, von edler Gesinnung erfüllt, geraten in Liebesverwicklungen, die ihnen das Leben verbittern und sie zu elegischen Geschöpfen machen. An Cynthias Hof stehen der tugendhafte Endymion (E.) und sein treuer Freund Eumenides (E.) im Vordergrunde. Ihnen gleicht Phao (S. P.), der von Sapho zum Hofmann gemacht wird. Ein eifriger Vertreter der Liebe ist Eristus (M.).

Die Hofdamen sind außer der launenhaften und spöttischen Semele (E.) anmutige, sympathische Gestalten. Zu ihnen gehören die stolze Timoclea (C.), der die schöne Campaspe (C.) gegenübersteht, das bescheidene Mädchen, zu dem Alexander von Liebe ergriffen wird, und die sanfte Celia (M.).

Von ihnen unterscheiden sich die Kammerfräulein der Sapho (S. P.) und Sophronia (M.), die auch dem Range nach unter ihnen stehen, durch niedrigere Charaktereigenschaften. Sie sprechen von Liebe, Heirat und Lustbarkeit und fangen aus nichtigen Gründen Wortplänkeleien an.

### 3. Krieger.

Tapfere Kriegsleute, die jede Regung des Gefühls verachten und nur von dem Wunsche beseelt sind, die ganze Welt zu erobern, sehen wir in Hephaestion (C.), Clitus (C.), Parmenio (C.), und Martius (M.). Phrygius (C.) und Milectus (C.) dagegen freuen sich des unkriegerischen Lebens, das am Hofe Alexanders herrscht. Corsites (E.) endlich gibt sich der Liebe hin.

### 4. Philosophen.

Höchste Wissenschaft am Hofe ist durch die Philosophen vertreten. Alexander hat eine große Reihe hervorragender Gelehrter um sich geschart, mit denen er geist-

reiche Unterhaltung pflegt. Die bedeutendsten sind Aristoteles, Anaxagoras und Plato (C.). Sie können dem großen Kriegshelden nicht imponieren, werden aber von ihm auch nicht verachtet. — In Begleitung der Cynthia befindet sich der griechische Philosoph Pythagoras (E. IV, 5). Melancholie beherrscht den greisen Geron (E. III, 4). — Am Hofe des Midas ist Sophronia (M.), die Tochter des unglücklichen Königs, die Philosophin. Von edlen Anschauungen erfüllt, schätzt sie Weisheit und Tugendhaftigkeit am höchsten.

### b) Antihöfische Philosophen.

Den Hofphilosophen hat Lyly in C. den Diogenes gegenübergestellt. Durch seine Verachtung höfischen Lebens und höfischer Sitten, durch sein derbes, offenes Wesen und seine Seelengröße flößt er dem Macedonierfürsten, der ihn persönlich aufsucht, Verwunderung und Achtung ein. Im Gegensatz zu ihm ist der bettelnde Cyniker Crysus (C.) von niedriger Gesinnung erfüllt.

### c) Volk und Bürger.

In den romantischen Komödien vor Lyly lassen sich zwei Volksszenen nachweisen. Einmal ist in Cl. Cl. aus dem Ausrufe des Subtle Shift: "Room there for the king! here's such thrusting of women" (XXII, 16) auf das Vorhandensein einer Volksmenge zu schließen; ein anderes Mal weisen in D. P. die Worte des Aristippus: "Stand close in the prease" (Dodsley IV, 49) darauf hin. Doch tritt das Volk selbst nicht in Aktion. Es hat überall, wo sein Auftreten beabsichtigt sein mag, nur zu repräsentieren.

Lyly wendet der Menge größeres Interesse zu und macht sie zu einem dramatischen Faktor, indem er sie selbst in die Handlung eingreifen und durch Zurufe ihre Stimmung kundtun läßt. Sie erscheint immer in ungünstigem Lichte. In C. schmähen die erbitterten Athener

den Diogenes, der ihnen berechtigte Vorwürfe macht, mit lautem Zuruf (IV, 1). Nur das eigene Wohl im Auge hat das Volk in der Szene, in der die Bewohner von North-Lincolnshire aufgefordert werden, dem Neptune das schönste Mädchen zum Opfer zu geben (Ga. IV, 1).

In Shakespeares Komödien und Romanzen fehlt es zwar nicht an Volksszenen, doch tritt das Volk niemals als Person aktiv hervor (siehe Oehme, die Volksszenen bei Shakespeare, Berlin 1908, S. 8).

Dann und wann fügt Lyly im Unterschied zu seinen Vorgängern, bei denen man höchstens die edlen Philosophen Damon und Pithias (D. P.) als Bürger auffassen kann, Bürger in seine Lustspiele ein, weist ihnen aber nur eine untergeordnete Stellung an. Repräsentanten des leichtsinnigen, oberflächlichen athenischen Volkes sind Sylvius und seine drei Söhne (C. V, 1). Vertreter von bürgerlichen Ständen haben wir in dem hochmütigen Merchant (L. M.) und der Amme Vicinia (M. B.).

Shakespeare hat in einigen Komödien (Err., Merch., Shr., Wiv.) in reichlichem Maße bürgerliche Gestalten. Doch finden wir bei seiner Vorliebe für das Romantische eine Neigung zur höfischen Komödie.

### d) Personen in ländlicher Sphäre.

In fünf seiner Komödien (Ga., M., M. B., W. M., L. M.) hat Lyly Schäfergestalten eingeführt, die unter dem Einfluß des im 16. Jahrhundert schnell emporblühenden Schäferromans stehen. Der Schäfer Corin in Cl. Cl. gehört meiner Ansicht nach dieser Gruppe noch nicht an. Er gleicht in seinem ganzen Wesen mehr den niedrigen Personen, was der Dichter schon äußerlich durch Verwendung des Dialektes angedeutet hat.

In der Zeichnung seiner Gestalten zeigt Lyly große Neigung zur bürgerlichen Komödie, der er sich besonders in M. B. nähert. Die in Betracht kommenden Personen

tragen kleinbürgerliche Züge zur Schau. Sie lassen ihre Gedanken nicht in die Ferne schweifen, sondern fassen der Umgebung und den Verhältnissen angemessen nur das Nächstliegende ins Auge. Die einen — Tyterus und Melebeus (Ga.) — sind auf das Wohl und Wehe der Familie bedacht. Das Glück ihrer Angehörigen macht sie fröhlich und zufrieden. Dem biederen Sinn der Väter entsprechend erscheinen auch Gallathea und Phillida (Ga.) als wohlerzogene Mädchen, die sich unter jeder Bedingung dem Willen der Eltern fügen. Ihnen gleicht die selbstlose Protea (L. M.). Anderen dagegen liegt der eigene Vorteil am Herzen. Die Schäfer in M. klagen über die hohen Steuern. Gierig sind die vier Familienväter in M. B. Sie wollen, von Eigenliebe erfüllt, ihre Kinder zu Ehen zwingen, die wohl den Geldbeutel, aber nicht das Herz befriedigen, werden aber bei ihrer Dummheit hintergangen. Wie die Eltern, so die Kinder Candius und Livia (M. B.), denen Achtung und Respekt fremde Begriffe sind. Viel Bildung ist natürlich solchen kleinbürgerlichen Gestalten nicht eigen. Sie lassen sich zuweilen von ihren Leidenschaften überwältigen und schrecken auch vor Schimpfworten und Verwünschungen nicht zurück. Direkt von brutaler Gewalt erfüllt ist Erisichthon (L. M.), der den Göttern zum Trotz den heiligen Baum der Ceres fällt. Es ist interessant, daß der Dichter sogar geistig minderwertige Gestalten — Accius und Silena (M. B.) — in bäuerlicher Umgebung in die Handlung eingeführt hat. — Wie es Personen in dieser Sphäre endlich geht, wenn sie sich der Liebe hingeben, zeigt treffend die Komödie W. M. Stesias, der Gemahl der Pandora, ist von Nebenbuhlern umgeben. Sie werben um die lüsterne Gattin, die sie alle erhört. Eifersucht und Haß entstehen nun. Schließlich lauert der Gatte den nichtsahnenden Liebhabern auf und macht ihnen handgreiflich seinen Standpunkt klar. Nicht geringere Liebespein erdulden die drei verliebten Förster Ramis, Montanus und Silvestris (L. M.).

Shakespeare hat nur vereinzelt Schäfergestalten in seinen Komödien und Romanzen (As., Wint.). Sie spielen eine untergeordnete Rolle und bilden einen krassen Gegensatz zu den höfischen Personen. Es sind mit derben Zügen — Dummheit, Tölpelhaftigkeit — ausgestattete Bauerngestalten.

### e) Die niedrigen Personen.

Im Gegensatz zu den bisher angeführten Gestalten stehen die niedrigen Personen, die schon in den romantischen Komödien vor Lyly vorhanden sind. In Jack (D. P.), Will (D. P.), Lentulo (T. L. F.), Pennulo (T. L. F.), Common Conditions (C. C.) und dem prahlerischen Subtle Shift (Cl. Cl.) treten uns lustige und schalkhafte Diener entgegen. Unter den Professionisten gleicht ihnen der komische Henker Gronno (D. P.). Der Kohlenhändler Grim (D. P.) ist ein törichter Bursche, der sich übertölpeln läßt. Rohe, brutale Gesellen, Vagabunden, die raubend und plündernd umherziehen und auch vor Gewalttaten nicht zurückschrecken, sind die Kesselflicker und Piraten (C. C.).

Unser Dichter hat solche oder ähnliche Gestalten in reichlichem Maße in seine Komödien — abgesehen von W. M. und L. M. — eingeführt. Er übertrifft seine Vorgänger durch die Mannigfaltigkeit der bei ihm vorhandenen Stände. Den höfischen Personen sind die Lakaien gegenübergestellt. Im Charakter stimmen mit diesen die vielen Diener überein, die nicht in Verbindung mit dem Hofe stehen. Der niederen Sphäre gehören außerdem noch Vagabunden, Soldaten, Bücherleute, Polizeibeamte, Gerichtspersonen und Professionisten an.

1. Lakaien und Diener sind am reichlichsten bei Lyly vertreten. Wir finden sie in allen Komödien, die niedrige Personen aufweisen. Zu ihnen gehören Manes, Granicus, Psyllus (C.), Molus, Criticus (S. P.), Peter (Ga.), Dares, Samias, Epiton (E.), Petulus, Licio, Minutius, Dello (M.), Dromio, Risio, Halfepenie, Lucio (M. B.), Guno-

philus (W. M.). Sie zeichnen sich durch ein keckes und schlaues Benehmen aus, das sich zuweilen sogar bis zu unerhörter Frechheit steigert. Ja selbst vor einem Diebstahl scheuen einige unter ihnen nicht zurück (Peter und Petulus). Daß solche Gestalten die Arbeit hassen und an ihre Pflicht erinnert werden müssen, kann man sich leicht denken. Natürlich kennen sie auch keinen Respekt Vorgesetzten gegenüber. Nicht einmal im Beisein der Herren nehmen sie ein Blatt vor den Mund. Es sind eben Rüpel. Ihre Lieblingsbeschäftigung besteht nur im Essen und Trinken. Hierin vollbringen sie Erstaunliches. Leider müssen sie sich in dieser Tätigkeit große Schranken auferlegen und oft damit begnügen, von leiblichen Genüssen zu träumen. Sitzen sie aber erst einmal in der Schänke, dann ergötzen sie sich an den herrlichsten Weinen, wenn sie auch kein Geld in der Tasche haben, und wanken betrunken nach Hause. — Die Diener treiben ihren Scherz mit den ausgelassenen und lustigen Dienstmädchen Scintilla, Favilla (E.), Pipeneta (M.) und Rixula (M. B.).

2. Vagabunden, die keinen Beruf haben, sind die drei Brüder Raffe, Robin und Dicke (Ga.). Sie irren im Lande umher und suchen sich auf ehrliche oder unehrliche Weise ihren Lebensunterhalt zu erwerben (siehe Ga. I, 4, 38). Der Bedeutendste unter ihnen ist der törichte Raffe, der bei verschiedenen Herren sein Glück zu machen sucht.

3. Der prahlende Soldat, der sein Vorbild in dem miles gloriosus des Plautus hat, ist durch Sir Topas (E.) vertreten. Er versteht es meisterhaft, sich zu brüsten und mit seiner Tapferkeit zu protzen. In Wirklichkeit aber ist er feige und furchtsam, gibt sich einer lächerlichen Liebe hin und wird von den anderen verlacht.

4. Die Bücherleute werden in der Gestalt des Astronomer (Ga.) und des Alchemist (Ga.) persifliert, Personen, die in ihrem Charakter dem Sir Topas gleichen.

5. Die Schutzleute, vertreten durch den Constable (E. IV, 2) und den Sergeant (M. B. IV, 2) finden sich bei Lyly zum ersten Male im Drama (siehe Eckhardt, die lustige Person im ae. Drama, Palaestra 1902, XVII, S. 380). Sie sind einfältige Tölpel, die über einem guten Trunk ihre Pflicht vergessen und sich jederzeit über das Ohr hauen lassen. Ihnen gleicht der Scrivener (M. B. IV, 2).

6. Unter den Professionisten hat der geschwätzige Barbier Motto (M.) die größte Bedeutung, dessen Gestalt aus den Metamorphosen des Ovid stammt. Er bedient sich dann und wann zur Verwunderung der anderen eines feineren Ausdrucks und weiß auf schlaue Weise den ihm entwendeten goldenen Bart wieder in seine Hände zu bringen. Weniger hervortreten der Mariner (Ga.), die drei umherziehenden Spielleute (M. B. V, 3), die sich sauer ihr Geld verdienen müssen, und der törichte Hackneyman (M. B. V, 2 u. 3).

Shakespeare geht besonders in seinen ersten Komödien in den Fußstapfen Lylys. Da finden wir die lustigen Diener in den Gestalten der Dromios (Err.), des Launce und Speed (Gent.), des Launcelot (Merch.) und vielleicht noch des Grumio und Biondello (Shr.). Nur sind sie alle im Unterschied zu Lyly gutmütiger und zeigen treue Anhänglichkeit an ihren Herrn. Der prahlende Soldat Don Armado mit seinem kleinen Diener Moth (L. L. L.) gleicht aufs Haar dem Sir Topas (E.), der von seinem winzigen Pagen Epiton begleitet wird. Ähnliche Züge tragen auch Falstaff (Wiv.), Andrew Ague-cheek (Tw.) und Parolles (Alls). Bücherleute werden in dem mit seinem Wissen protzenden Schulmeister Holofernes (L. L. L.) und dem selbstbewußten Dorfgeistlichen Nathaniel (L. L. L.) verspottet. Törichte und ungebildete Polizeibeamte schildert uns Shakespeare endlich nach Lylys Vorbild in den Konstablern Anthony Dull (L. L. L.), Dogberry (Ado) und Elbow (Meas.), die ein unerschütterliches Selbstvertrauen

besitzen, in Wirklichkeit aber außerordentliche Dummköpfe sind. Zu ihnen gesellt sich der geistesschwache Dorfschulze Verges (Ado). Je mehr Shakespeare gedankenvolle Darstellung liebt, desto mehr ist er bestrebt, seine niedrigen Personen auf ein höheres geistiges Niveau zu stellen. Mit Vorliebe verbirgt er hinter ihrem Witz tiefe Weltweisheit — siehe die Clowngestalten (As., Tw., Meas.).

---

## Wahl der Begebenheiten.

Die romantische Komödie bringt ihre Personen gern in Situationen, die die Grenze des Gewöhnlichen oder Wirklichen überschreiten. Davon legen schon die vielfachen Abenteuer der Ritterkömödien Cl. Cl. und C. C. und die in T. L. F. geschilderten übernatürlichen Vorgänge Zeugnis ab.

Lyly überrascht den Leser durch die Unwahrscheinlichkeit seiner Begebenheiten und Konflikte. Schon die Fülle der übermenschlichen Gestalten läßt darauf schließen, daß das meiste von dem, was auf der Bühne vorgeführt wird, wunderbar und märchenhaft sein muß. Doch selbst dann, wenn die Überirdischen keinen Einfluß auf den Gang der Handlung ausüben, zeigt der Dichter die Personen mit Vorliebe in Situationen, die im gewöhnlichen Leben wenigstens als Ausnahme bezeichnet werden müssen (M. B.).

Diese Technik hat Shakespeare ebenso wie Lyly. Sie ist besonders für die erste und letzte Periode seines dichterischen Schaffens von Wichtigkeit. Übernatürliche Begebenheiten finden sich selten, weil die Personen größtenteils der menschlichen Sphäre angehören, dafür aber häufig eine seltsame Mischung hoher und ungewöhnlicher Motive mit Realem. Wie unwahrscheinlich sind die Voraussetzungen, auf denen Err. beruht; wie fern liegen die mannigfachen Abenteuer und Konflikte in Gent., Shr. oder Merch.! Besonders groß und unwahrscheinlich sind die Verwicklungen in den einer späten Periode angehörigen Romanzen, zu denen sich noch die frühe Komödie Mids. gesellt. In diesen Stücken wendet sich Shakespeare wie Lyly dem sonnenverklärten Märchen zu, indem er auf Wahrscheinlichkeit verzichtet.

# I. Die Ursache der Begebenheiten.

## a) Das Motiv der Liebe.

Von den romantischen Komödien vor Lyly machen drei (T. L. F., Cl. Cl., C. C.) die Liebe zu ihrem Gegenstande. Es handelt sich in jedem Falle um reine, edle Minne. Im Mittelpunkte des Liebeslebens stehen immer Königssöhne und Königstöchter — Hermione und Fidelia (T. L. F.), Clyomon und Neronis, Clamydes und Juliana (Cl. Cl.), Lamphedon und Clarisia (C. C.). Sie dürfen sich ihrer Liebe nicht sogleich erfreuen, sondern haben mannigfache Hindernisse — Widerstand der Angehörigen (T. L. F.), Kämpfe und Abenteuer (Cl. Cl., C. C.) oder Entführung (Cl. Cl.) — zu überwinden. bevor eine Vereinigung für immer stattfinden kann. Vorübergehende Motive, die eine glückliche Lösung nicht erfahren, finden wir in der Liebe der Sabia zu dem hoch über ihr stehenden Nomides und in der leidenschaftlichen Zuneigung dieses Königssohnes zu seiner eigenen Schwester Clarisia, die unerkannt unter fremdem Namen im fernem Lande weilt (C. C.).

Lyly zieht durch Ovid beeinflußt die Götter noch mit in das Liebesleben hinein und schafft dadurch eine Reihe von Konflikten, welche die Vorgänger nicht kennen. In den meisten seiner Komödien spielt die Liebe die Hauptrolle. Der Dichter bemüht sich, Hindernisse aller Art zu finden, die gewöhnlich nicht, wie in den vorangehenden romantischen Komödien, in äußeren Umständen, sondern in dem Verhältnis der Liebenden zueinander bestehen und vielfach nur durch übernatürliche Hilfe eine glückliche Lösung erfahren können. Die Liebeshindernisse liegen

1. in Rangunterschieden.

Die Königin Sepho verliebt sich in den tief unter ihr stehenden Fährmann Phao. Von ihrer unglückseligen Liebe wird sie durch den Zauber der Pfeile des Cupido befreit (S. P.). Noch romantischer mutet uns die innige Zuneigung des

Endymion zu einer Göttin, der hoheitsvollen Cynthia, an, die selbst durch ihr würdiges Auftreten den stürmischen Liebhaber in die nötigen Grenzen weist (E.).

2. in nicht erwiderter Liebe.

In einer Reihe von Fällen werden die Standesunterschiede überwunden. Innere Konflikte sind die Quelle der Verwicklungen. Die Kriegsgefangene Campaspe kann die Liebe des großen Macedonierfürsten Alexander nicht erwidern. Ihr Herz gehört dem Maler Apelles. Ein glücklicher Ausgang wird durch den großmütigen Verzicht des Königs herbeigeführt (C.). Ebenso will der unglückliche Phao von der leidenschaftlichen Zuneigung der Göttin Venus nichts wissen. Seine Gedanken sind nur auf Sapho gerichtet, ohne daß eine Befreiung für ihn eintritt (S. P.). Hierzu gehört endlich noch die unerwiderte Liebe der Tellus zu dem für Cynthia schwärmenden Endymion (E.). In anderen Fällen handelt es sich um spröde Frauen — Semele (E.), Tellus (E.), die Nymphen der Ceres (L. M.) —, die von den Göttern gezwungen werden, den treuen Geliebten — Eumenides (E.), Corsites (E.), die Förster (L. M.) — zu erhören.

3. im Geschlecht, überwunden durch Wunder.

Gallathea und Phillida treffen als Knaben verkleidet im Walde zusammen und fassen eine unauslöschliche Zuneigung zueinander. Die in demselben Walde weilenden Nymphen der Diana schenken, von Cupidos Pfeil getroffen, ihr Herz den beiden schönen Mädchen, die sie ihrer Tracht gemäß für Knaben halten, werden jedoch von ihrer Leidenschaft wieder befreit, während Venus durch Verwandlung aus den beiden Jungfrauen ein Paar macht (Ga.).

4. In Verwandtschaft, überwunden durch Aufklärung.

Maestius und Serena sind von natürlicher Liebe zueinander erfüllt. Sie glauben, Geschwister zu sein, bis sie von dem Gegenteile überzeugt werden (M. B.).

5. Im Widerstand der Väter, überwunden durch Hintergehung.

Zu dem Ehebunde des Liebespaares Candius und Livia geben die Väter nicht ihre Einwilligung. Sie werden aber von ihren Kindern mit Hilfe der Diener hintergangen (M. B.).

6. In Entführung.

Pandora hat sich Stesias zum Gatten erwählt, hält ihm aber nicht die Treue und läßt sich von ihrem Diener Gunophilus entführen. Dadurch entfremdet sie sich den Gemahl, der ihr in Liebe zugetan war, für immer.

Bei Shakespeare spielen in den Jugendkomödien (L. L. L., Gent., Mids., Shr.) Liebesverwirrungen die Hauptrolle und beherrschen die ganze Handlung. Doch schon vom Merch. an genügt es dem Dichter nicht mehr, nichts als eitles Liebesspiel zum Gegenstande seiner Stücke zu machen. Tiefere Anschauungen und mannigfaltigere Interessen beseelen ihn. Daß Shakespeare gerade Liebesverwicklungen zum Gegenstande seiner ersten Lustspiele machte, ist sicherlich nicht zum wenigsten dem Einflusse Lylys zuzuschreiben. Von Lylyschen Motiven finden sich gewöhnlich Liebeshindernisse, die im Charakter der Liebenden liegen (Gent., Mids., Shr.).

Zu den angeführten Motiven kommen bei Lyly noch eine große Reihe von äußeren Vorgängen aus dem Liebesleben: Prüfung der Liebenden (C. V, 4, 75 ff.), Erkrankung aus unglücklicher Liebe (S. P. III, 3), Stelldichein (M. B. I, 3, 65 ff.), Werbung (M. B. II, 3; W. M. I, 1, 177 ff.; II, 1, 101 ff.), Belauschen der Liebenden (M. B. I, 3, 63 ff.; W. M. III, 2, 189), Hochzeitsmusik (M. B. V, 3), Gewinnung der Geliebten durch eine Heldentat (W. M. II, 1, 145 ff.), feierliche Wahl und Verlobung (W. M. III, 1, 55 ff.), Hintergehung des Gemahls durch die Gattin (W. M. III, 2, 68 ff.; III, 2, 219 ff.; IV, 1), Eifersuchtsszenen (W. M. III, 2, 173 ff.; III, 2, 305), Übersenden von Liebeszeichen (W. M. IV, 1, 108 ff.), Liebhaber in Erwartung der Nacht und der Geliebten (W. M. IV, 1, 248 ff.), Bestrafung der Liebhaber

durch den Gemahl (W. M. IV, 1, 265), Gelübde, unvermählt zu bleiben (W. M. V, 1, 169ff.), Flucht der Gemahlin mit ihrem Diener (W. M. V, 1).

### b) Das Motiv der Freundschaft.

Das Motiv der Freundschaft hat vor Lyly in D. P. eingehende Behandlung erfahren, wo der Dichter zwei Freunde schildert, die hingebungsvoll in jeder Lage für einander eintreten.

Bei Lyly ist im E. diesem Motive ein Platz eingeräumt worden. Durch seine aufopfernde Liebe wird Eumenides dem unglücklichen Freunde Endymion ein Retter.

Shakespeare führt uns in drei seiner Komödien den Freundschaftsbund zweier Männer vor Augen: Valentine und Proteus (Gent.), Antonio und Bassanio (Merch.), der Schiffskapitän Antonio und Sebastian (Tw.).

### c) Das Motiv der Eitelkeit.

Eitelkeit und Überhebung werden an dem Könige Midas gegeißelt. Lyly zeigt uns, wie häßlich solche Untugenden sind und welchen Nachteil sie mit sich bringen (M.).

## II. Die Begebenheiten.

### a) Übernatürliche Begebenheiten.

In den romantischen Komödien vor Lyly gibt es wegen der geringen Anzahl übernatürlicher Gestalten nur wenige Begebenheiten, die außerhalb des Bereiches der Wirklichkeit liegen. In D. P. und C. C. fehlen solche Vorgänge gänzlich. Die beiden anderen Stücke bieten uns an übernatürlichen Ereignissen: Zauberschlaf (Cl. Cl.), Götterversammlung, in dieser Götterstreit und Beschwörung der Schatten Verstorbener (T. L. F.), Verlust der Sprache durch Zauber (T. L. F.), wunderbare Heilung des tobenden Bomelio und des stummen Armenio (T. L. F.).

Lylys Komödien — C. ausgenommen — enthalten eine Fülle von Ereignissen übernatürlicher Art. Einige beruhen auf dem Verkehr der Überirdischen untereinander: Gefangennahme von Göttern durch Götter, des Cupido durch Diana (Ga. III), der Tellus durch Cynthia (E. III); Götterwettstreit zwischen Pan und Apollo (M. IV, 1), Feentänze (Ga. II, 3; E. IV, 3); demutsvolle Hingebung der Ceres an Cupido (L. M. II, 1, 80ff.) — Außerdem findet wie bei Ovid ein steter Verkehr zwischen übernatürlichen Wesen und Menschen statt. Vor Protea erscheint plötzlich auf einem Felsen eine Sirene (L. M. IV, 2). Die Menschen bringen den Göttern ihre Opfergaben und fragen sie persönlich um Rat (M. III, 3, 91ff.; M. V, 3, 21; L. M. IV, 1, 8ff.), während die Sterblichen durch orakelhafte Antworten ihre Ansicht kundtun (M. II, 2, 58ff.; M. V, 3, 24ff.; L. M. II, 1, 94).

Viel größer aber ist die Zahl der Ereignisse, die ihren Grund in einer übernatürlichen Personen oder leblosen Dingen innewohnenden Zauberkraft haben. Götter und Hexen üben infolge ihrer übernatürlichen Kraft durch wunderbare Taten einen Ehrfurcht gebietenden Einfluß auf die schwachen Erdenkinder aus. Den größten Raum nehmen bei Lyly die aus Ovid stammenden Verwandlungen ein, die die Vorgänger gar nicht kennen. Von einem Falle abgesehen — Verwandlung der Bagoa durch die Hexe Dipsas (E.) — sind immer Götter ihre Urheber. Gewöhnlich handelt es sich um Veränderung der äußeren Gestalt. Venus verleiht dem Phao die Gestalt eines schönen Jünglings (S. P.). Sie ist es auch, die in Ga. eine der beiden von inniger Liebe ergriffenen Jungfrauen in eine männliche Person verwandeln will. Protea hat sich der Gunst des Neptune zu erfreuen; er macht sie ihrem Wunsche gemäß für Augenblicke zu einem Fischer, ein anderes Mal zu einem alten Mann (L. M.). Endymion wird nach vierzigjährigem Schlafe durch die Worte der Cynthia wieder jung (for Endymion I awaked and at my words he

waxed young E. V, 3, 276). Sogar mit der Verwandlung von Menschen in vernunft- oder leblose Dinge haben wir es zu tun. So erscheinen Personen in der Gestalt von Bäumen, Blumen, Felsen, Vögeln (cf. Bagoa, E. V, 3, 69; Gunophilus, W. M. V, 1, 272; die Nymphen der Ceres, L. M. I, 2; V, 1, 1 und 4). Meistenteils findet wieder eine Zurückversetzung in den früheren Zustand statt. Wie auf diese Weise der Felsen wieder zum Menschen wird, so macht die Göttin Nature aus einer Statue ein belebtes Wesen (W. M. I). Endlich sehen wir noch, wie in den Händen des Midas sich alles in Gold verwandelt (M. I, 1) und der König selbst von Apollo Eselsohren erhält (M. IV, 1). — In gleicher Linie stehen Taten, die eine Verwandlung in der Gesinnung herbeiführen: Sapho wird von ihrer Liebe zu Phao durch Cupidos Pfeilschüsse befreit (S. P. V, 2); bei den Nymphen der Diana dagegen sind sie der Grund für plötzliche Liebesleidenschaft (Ga.), ähnlich bei Pandora (W. M. III, 2, 240ff.), deren Charaktereigenschaften durch den Einfluß der Götter eine beständige Änderung erfahren.

Dazu kommen noch andere Göttertaten: Endymion wird durch den Kuß der Göttin Cynthia aus seinem Zauberschlafe erweckt (E.); Erisichthon wird von Ceres mit immerwährendem Hunger erfüllt (L. M.).

Von anderen mit übermenschlicher Kraft ausgestatteten Wesen werden vollbracht: Versenken in einen ewigen Zauberschlaf (E. II, 3), Prophezeiungen (M. B. II, 3, 89ff.; III, 2, 40ff.; V, 2) und Auslegung von Träumen (M. B. III, 4, 83ff.).

Auf einem leblosen Dingen innewohnenden Zauber beruhen das Sprechen des Schilfgrases (M. IV, 4), das wunderbare Orakel auf dem Grunde der heiligen Quelle (E. III, 4), die wunderbare Errettung des Midas durch sein Bad im Flusse Pactolus (berichtet M. III, 3, 87), das Blutvergießen des von Erisichthon gefällten Baumes (L. M. I, 2, 86: the tree powreth out bloud).

Shakespeare hat übernatürliche Begebenheiten nur in Mids. und der späten Romanze Tp. Er zeigt uns das

Treiben von Elfen und Geistern. Die Vorgänge beruhen auf Zauberkraft. Puck übt durch die magische Blume Love-in-idleness einen Liebeszauber aus (Mids.). Wie Midas Eselsohren erhält Bottom einen Eselskopf (Mids. III, 1). Tp. ist echte Zauberkomödie. Der Luftgeist Ariel, über den Prospero weisheitsvoll gebietet, erregt die Stürme, die den Schiffbruch herbeiführen, und überliefert die Schiffbrüchigen seinem Herrn. Wir sehen ihn in den verschiedensten Gestalten — Wassernymphe (I, 2), Harpye (III, 3), Ceres (IV,1).

### b) Begebenheiten, die dem Bereiche der Wirklichkeit angehören.

#### 1. Begebenheiten ernster Art.

Vor Lyly erfreuen sich ungewöhnliche Ereignisse großer Beliebtheit. Derartige Geschehnisse finden wir besonders in Cl. Cl. und C. C.: Listige Entziehung des Ritterschlages (Cl. Cl. III), Ritterkämpfe (Cl. Cl., C. C.), Verkleidung der Geliebten als Page (Cl. Cl. XV), Entführung (ber. Cl. Cl. XV, 15), Überfall durch Räuber und Piraten (C. C. V, 151 ff., V. 768 ff., ber. V. 886). In D. P. gehen die Begebenheiten über die Grenze des Wahrscheinlichen nicht hinaus, während sie in T. L. F. fast alle übernatürlicher Art sind.

Auch für Lyly sind unwahrscheinliche Ereignisse charakteristisch. Am beliebtesten ist bei unserem Dichter das Motiv der Verkleidung. Wir sehen die Jungfrau in den Gewändern des Jünglings (Ga.), den Mann in Frauenkleidung (Cupido: Ga. III, 4, 62; Stesias: W. M. IV, 261). In M. B. kommt es zu einer Vertauschung der Gewänder zwischen Personen desselben Geschlechtes (Candius und Accius, Livia und Silena IV, 1, 2). — Von gleichgearteten Vorgängen finden wir: Verkauf der eigenen Tochter (L. M. IV, 2), geplante Heirat zwischen Geschwistern (M. B.), Kindesunterschiebung, Erkennen an den Körpermalen (M. B. V, 3, 306), Chiromantie (M. B. II, 3, 54; W. M. V, 194).

Daß Shakespeares Komödien eine Neigung zum Ungewöhnlichen haben, ist schon oben angedeutet worden. Von Begebenheiten, die auch Lyly aufweist, ist das Motiv der Verkleidung häufig zur Anwendung gekommen. Maskeraden (L. L. L. V, 2; Wiv. V, 4), die Geliebte in der Kleidung des Pagen (Gent.; Tw.; As.), Jessica in Knabentracht (Merch. II, 1), der Liebhaber als Lehrer (Shr.), Portia als Richter verkleidet (Merch. IV).

2. Begebenheiten scherzhafter Art.

Daneben haben wir eine Reihe untergeordneter Begebenheiten, in deren Mittelpunkt die niedrigen Personen stehen. Sie sind scherzhafter Art, bilden einen Gegensatz zu den vorher angeführten Ereignissen und dienen zur Auslösung des Pathos.

Vor Lyly finden derartige Vorgänge nur in T. L. F. und D. P. Berücksichtigung. Es sind derbe, ja sogar unflätige Geschehnisse. In Betracht kommen die Wortplänkeleien und Schlägereien zwischen den Dienern (D. P., Dodsley IV, S. 66—86; T. L. F., Dodsley VI, S. 178ff., S. 199), die Arretierung des Lentulo (T. L. F., Dodsley VI, S. 220ff.), die Versöhnung und Beraubung des Kohlenhändlers Grim durch die Diener Jack und Will (D. P., Dodsley IV, S. 69—83), die komische Henkerszene (D. P.).

Bei Lyly handelt es sich gewöhnlich um

schlaue Hintergehungen und Betrügereien.

Sie sind zahlreich in der durch und durch farcenhaften Komödie M. B.: Vereitlung der Pläne der Herren durch die Intrigue der Diener, Hintergehung des Hackneyman und der Polizeipersonen (IV, 2, 160ff.). Dazu kommt noch eine Episode aus M. Der Barbier Motto wird um seinen goldenen Bart gebracht, erlangt ihn aber durch List zurück, doch nur um seiner wieder verlustig zu gehen.

Wenige Begebenheiten anderer Art sind in gleiche Linie zu stellen: Die Diener werden arretiert (M. B. IV, 2,

115), entlaufen ihrem Herrn (C. II, 1; Ga. II, 3, 130) und bieten ihre Dienste an (C. II, 1, 25).

Ähnliche Begebenheiten bietet uns Shakespeare in einigen seiner Jugendkomödien: die Arretierung des Costard (L. L. L. I, 1), das Verwechseln der Liebesbriefe (L. L. L. IV, 1), das Auftreten der " Nine Worthies " (L. L. L. V, 2), Proben und Vorstellung der Rüpel im Walde (Mids.), Entlaufen aus dem Dienste und Bitte, als Diener angenommen zu werden (Merch. II. 2).

---

# Wahl der Umgebung.

In den romantischen Komödien vor Lyly werden uns nähere Angaben über den Schauplatz fast gar nicht gemacht. Besonders wenig sagen uns C. C. und Cl. Cl. über die örtliche Beschaffenheit, so daß der Leser vielfach völlig auf seine Phantasie angewiesen ist. Die Dichter bevorzugen eine Umgebung, die der menschlichen Sphäre angehört. Ganz auf dem Boden der Wirklichkeit befinden wir uns in D. P. Doch macht sich oft auch eine Neigung zum Geheimnisvollen und Wunderbaren bemerkbar. Charakteristisch dafür ist schon, daß mit Vorliebe exotische Länder zum Schauplatz gewählt werden. D. P. führt uns in das alte Syrakus. C. C. spielt in Arabien, Phrygien und dem eine Tagereise davon entfernten Thracien (V. 227), Cl. Cl. in Dänemark, Norwegen und Macedonien. Völlig in einem Märchenlande befinden wir uns auf der von Macedonien zwanzig Tagereisen entfernten Isle of Strange Marshes (Cl. Cl.) und in dem Königreiche Suavia (Cl. Cl.), Gegenden, in denen auch übernatürliche Wesen hausen. Besonders aber mahnt in T. L. F. die Auswahl der Personen — Götter, Zauberer — daran, daß wir der Sphäre der Wirklichkeit entrückt sind.

Lyly versetzt uns in seinen Komödien außer C. und M. B. in eine Märchenwelt. Wie bei den alten Schriftstellern, besonders Ovid, befindet man sich in einem Lande, in dem Götter und Göttinnen wandeln, die unter den Menschen übernatürliche Taten ausführen. Zuweilen macht der Dichter ein wunderbares Utopien zum Schauplatz seiner Lustspiele (E., W. M.), noch öfter wählt er allbekannte

Stätten des Altertums: Athen (C.), Syracus (S. P.), Delphi (M.), den Berg Tmolus (M.) und das Hirtenland Arkadien (L. M.). In Ga. und M. B. weilen wir auf englischem Boden, in Lincolnshire (Ga.) und Kent (M. B.). Der wirklichen Beschaffenheit des Schauplatzes schenkt auch Lyly wenig Aufmerksamkeit. Detailschilderungen vermeidet er.

## I. Bürgerliche Umgebung.

In bürgerliche Umgebung — vor Lyly nicht vorhanden — führt uns M. B. Das ganze Stück spielt sich auf dem Marktplatze einer kleinen Stadt ab, an dem die einzelnen für die Handlung wichtigen Häuser liegen. Unter diesen darf natürlich die Schänke, die von Herren und Dienern so gern aufgesucht wird, nicht fehlen. — Der Dichter hat in der einzigen Komödie, in der er Zeitverhältnisse schildert, ein Landstädtchen in Kent zum Schauplatze gemacht, höchstwahrscheinlich Rochester, worauf die häufige Erwähnung dieses Namens schließen läßt (III, 4, 90; IV 1, 19; IV, 2, 188; IV, 2, 13—14; V, 3, 81).

## II. Höfische Umgebung.

Höfische Umgebung ist in der romantischen Komödie sehr beliebt. Vor Lyly hat man den Fürstenhof häufig zum Mittelpunkte des Interesses gemacht. Wir finden ihn, nach den Personen und Begebenheiten zu schließen, einige Male in Cl. Cl. und in T. L. F. II. Doch lassen sich bestimmte Behauptungen nicht aufstellen, da wir in völliger Unkenntnis über den Schauplatz gehalten werden. Edwards versetzt den Zuschauer in die unmittelbare Nähe des Königshofes. Das Innere des Palastes wird nicht vorgeführt. Die ganze Handlung spielt sich auf einem freien Platze ab, der direkt vor dem Schloßtore liegt (Jack: What brawling knave is there at the court-gate; Dodsley IV, S. 69).

Lyly zeigt uns höfische Umgebung in C., wo der Zu-

schauer in Athen am Hofe des Macedonierfürsten weilt. In S. P. spielen etliche Szenen in den königlichen Gemächern der Sapho, in E. und M. in den zum Palaste gehörigen Gärten Doch kommt hier durch das Erscheinen von Göttergestalten schon ein märchenhafter Zug in die Komödie.

## III. Die freie Natur.

Am liebsten führt uns der Dichter in die freie Natur, in ein wunderbares Arkadien oder Utopien, das große Ähnlichkeit mit der uns im Schäferroman geschilderten Landschaft hat. Weit ausgedehnte, mit Höhlen ausgestattete Märchenwälder sind sein Schauplatz. Hier sieht man nichts von der Kultur der Menschen; kein Haus, keine Wiese, kein Feld weit und breit. Überall herrscht geheimnisvolle Stille, die nur durch das Geschrei der Eulen, das Zischen der Nattern und Heulen der Füchse unterbrochen wird (siehe Ga. II, 3, 3: here's nothing but the skreeking of Owles, croking of Frogs, hissing of Adders, barking of Foxes, walking of Hagges). Selbst an wilden Tieren, an Wölfen und Tigern fehlt es nicht (W. M. V, 63—64). Noch geheimnisvoller wird die Umgebung durch die Anwesenheit übernatürlicher Gestalten. Hexen, Feen, Nymphen und Götter treiben in diesen Wäldern ihr Wesen (Ga., L. M.).

Die Handlung spielt gewöhnlich auf einem freien Platze im Walde. Auf diesem steht in Ga. der dem Neptune geweihte Baum, in L. M. der Baum der Ceres, der niedergehauen Blut vergießt. Nicht weit davon entfernt ist der Tempel des Cupido (L. M.). Auf einer Lichtung findet der Wettstreit zwischen Pan und Apollo statt (M.).

Auch die Vorgänger haben gern den Wald mit seiner bezaubernden Stille zum Schauplatz erwählt. Sedimon und Clarisia müssen auf ihrer Flucht Wälder durchziehen, in denen sie sogar überfallen werden (C. C.). Im Forest of Strange Marvels hat Clamydes die Flying Serpant zu

bekämpfen (Cl. Cl.). Unter den grünen Bäumen lebt in einer düsteren Höhle der Zauberer Bomelio (T. L. F.). Die Schilderung seines Wohnorts erinnert am meisten an unseren Dichter. Denn hier ist dasselbe Motiv von dem die Ruhe der Natur durchbrechenden Geschrei der Tiere zur Anwendung gebracht worden (vgl. T. L. F., Dodsley VI, 186 und Ga. II, 3, 3—5).

In der Nähe des Waldes befindet sich das Meer, an dessen Ufer Phao seine Tätigkeit als Fährmann von Syrakus ausübt, von Göttern und Menschen aufgesucht (S. P.). Den Eindruck des Wunderbaren empfängt der Beschauer in L. M. durch das Erscheinen einer Sirene, die sich in bezaubernder Pracht auf einem aus dem Wasser emporragenden Felsen niederläßt. Von der Beschaffenheit des Strandes, von der verheerenden Kraft der Elemente sagt der Dichter nichts.

Vor Lyly hören wir in C. C. und Cl. Cl. von der Nähe des Meeres, das wir vielleicht oft auch vor uns sehen.

Wald und Meer scheinen Teile eines schönen Utopiens zu sein, in das uns Lyly in W. M. und E. wirklich versetzt. Er schildert es uns in W. M. als ein mit großen Rasenplätzen, schönen Wäldern und prächtigen Grotten ausgestattetes Märchenland, in dem gehörnte Satyrn hausen. Es ist der Wohnsitz der Hirten, die auf üppigen Feldern ihre Herden weiden. — Weiter geht Lyly im E. Hier befinden wir uns in der Sphäre der Mondgöttin Cynthia, in der es des Wunderbaren genug gibt. Geheimnisvoll erscheinen die Mondbank mit dem schlafenden Endymion und die heilige Quelle, auf deren Grunde treue Liebhaber die Lösung ihrer Fragen eingeschrieben finden. Für eine Stätte des Elends und der Einsamkeit könnte man die „Burg in der Wüste" halten, in der die Göttin Tellus gefangen gehalten wird.

Auch bei Shakespeare wird auf die nähere Beschreibung des Schauplatzes wenig Gewicht gelegt. Das Lieblingsland des Dichters ist Italien. In der Wahl der Örtlichkeiten herrscht große Übereinstimmung mit Lyly. Doch haben

bei Shakespeare im Vergleich mit seinem Vorgänger übernatürliche Elemente nur geringe Verwendung gefunden (Mids., Tp.), wie schon die Wahl der Personen und Begebenheiten zeigte. Da indessen der Dichter besonders in späteren Stücken gegen die wirkliche Beschaffenheit und geographische Lage des geschilderten Landes zuweilen arg verstößt (As., Wint.), wird bei dem Zuschauer der Eindruck erweckt, daß ein märchenhafter Duft das Ganze durchweht.

Höfische Umgebung ist am beliebtesten. Der Dichter führt uns gewöhnlich in den Palast des Herrschers. Im Park vor dem königlichen Schlosse spielt L. L. L. — In engem Zusammenhange mit dem Milieu des Hofes steht die feine bürgerliche Sphäre, die im Merch., Err., Shr. Berücksichtigung findet. Echt bürgerliche Verhältnisse führt uns die Komödie Ww. vor Augen: die Häuser der Bürger, das Gasthaus zum Hosenband.

Endlich haben wir es wie bei Lyly mit Naturumgebung zu tun. Nur hier ist dem Übernatürlichen ein Platz eingeräumt. Wir sehen den Wald (As.), in dem Räuber (Gent.) oder sogar übernatürliche Gestalten (Mids.) ihr Wesen treiben, die Märcheninsel, auf der Prospero den Geistern gebietet (Tp.). Ein Arkadien tut sich Wint. IV vor unseren Augen auf, ein waldiges, mit Höhlen und Hügeln ausgestattetes Land in Cymb. An der Meeresküste befinden wir uns Tw. II, 1; Wint. III, 3.

# Auffassung.

## I. Philosophische Auffassung.

Auf dem Gebiete der romantischen Komödie gehen die Dichter vor Lyly im wesentlichen beschreibend vor und reihen Begebenheit an Begebenheit. Ihre Personen handeln nur und wirken nicht durch tiefe und lehrreiche Aussprüche auf den Leser ein, so daß sich nur aus dem Verlaufe der Handlung eine Tendenz ableiten läßt. Eine Ausnahmestellung nimmt Edwards in D. P. ein. Seine Gestalten sind philosophisch angelegt und ergehen sich in Reflexionen. Der Dichter tut durch sie seine Ansichten kund. — Aus C. C. erkennen wir das Walten des Zufalls. Cl. Cl. zeigt uns die erzieherische Kraft der Liebe an der Heldenhaftigkeit der Liebenden. In T. L. F. wird uns der Kampf zwischen Love und Fortune geschildert. Die Sympathie des Dichters gehört, nach dem Ausgange zu schließen, der Liebe. Von Edwards endlich ist die Freundschaft verherrlicht worden. Durch ihre Tugendhaftigkeit und hingebungsvolle Treue tragen die beiden Philosophen Damon und Pithias sogar über die Herrschsucht und den Argwohn des Tyrannen Dionysius den Sieg davon. Die Freundschaft ist imstande, seine Bewunderung zu erregen und ihm die Seelenruhe zu geben.

In den Komödien Lylys herrscht philosophische Auffassung vor. In langen Gesprächen zwischen den von verschiedenen Anschauungen beseelten Personen und in der Lösung der Konflikte tut sich vorzugsweise das Interesse des Dichters kund. Wir erkennen deutlich, welchen Per-

3

sonen er seine Sympathie schenkt, wie er bei der Behandlung seiner Probleme immer einem bestimmten Ziele zustrebt. Lyly steht unmittelbar hinter seinen Gestalten, so daß man von etlichen (Diogenes (C.), Pandion (S. P.)) behauptet hat: „Hier spricht der Dichter selbst" (Fleay). Doch nicht in allen seinen Komödien hat er sich bemüht, dem Ganzen einen tieferen Sinn beizulegen. Stücke der letzten Periode seiner Tätigkeit (M. B., W. M.) sind leicht angelegt und schalten erbauliche und belehrende Elemente aus.

Lyly predigt Lebensphilosophie. Die von ihm vertretenen Ansichten lassen sich kurz auf folgende Weise zusammenfassen: „Der Mensch darf sich nicht blenden lassen durch äußeren Schein, er muß sich freimachen von den Anfechtungen und Leidenschaften dieser Welt, muß entbehren lernen und sich weisheitsvoll zu ewigen Tugenden, reiner Liebe und Freundschaft, hindurchringen."

Gewöhnlich zeigt der Dichter uns die Personen im Kampfe mit menschlichen Leidenschaften, die dann nach inneren Konflikten unterdrückt werden. Besonders groß ist die Macht der Liebe, die alle in ihren Bann nimmt. Sie kehrt sich nicht an äußere Schranken — Rang, Stand, Sitte (vgl. Begebenheiten) — und ist eine Quelle unsäglichen Leides. Daher muß der Mensch gegen sie ankämpfen und sich frei von ihr machen. So trägt bei Alexander doch endlich die Weisheit den Sieg über die Liebesleidenschaft davon, und damit kommt der Macedonierfürst der Bedürfnislosigkeit des Philosophen Diogenes, der ein rein geistiges Leben führt und die besondere Sympathie des Dichters hat, einen bedeutenden Schritt näher (C.). Auch Sapho gerät in einen Kampf zwischen Liebe und Weisheit. Die Würde ihrer Stellung macht es der Herrscherin unmöglich, sich einer innigen Liebe zu erfreuen, von der sie sich nicht losmachen kann. Doch gibt der Dichter mit Hilfe der Götter der Standesehre den Sieg (S. P.). Leidenschaftliche Liebe schafft also nichts als Ungemach. Und wie nichtig ist diese Liebe dazu noch, die nur an die unbe-

ständige Schönheit (S. P. II, 1, 78; II, 1, 100; M. II, 1, 108) gebunden und daher vergänglich ist. Mit des Körpers Pracht schwindet auch sie dahin. Sagt doch Geron, der Philosoph im E. selbst: "Love is but an eye-worme which onely tickleth the head with hopes and wishes" (III, 4, 123). Ebenso charakteristisch für Lyly ist der Ausspruch des Phao: "Loves are but smokes, which vanish in seeing, and yet hurte whilest they are seene" (S. P. V, 3, 11).

Den Kampf zwischen Liebe und Keuschheit schildert uns der Dichter in Ga. und L. M. In Ga. gibt er keiner den Vorzug, sondern läßt jede zu ihrem Rechte kommen, wie die Worte des Neptune zeigen: "Diana I must honor, her vertue deserveth no lesse, but Venus I must love, I must confesse so much (Ga. V, 3, 66). Auf einem anderen Standpunkt jedoch steht Lyly in L. M. Er läßt der Keuschheit die Achtung zuteil werden, die ihr gebührt. Trotzdem tadelt er eine übertriebene Tugendhaftigkeit, die selbst gegen die Heiligung einer reinen, innigen Liebe durch die Ehe ist. Die Liebe ist jetzt für ihn nicht mehr eine an äußeren Schein gebundene, vergängliche Leidenschaft. Wie hoch der Dichter über sie denkt im Gegensatz zu seinen Jugendkomödien, zeigt uns der Ausspruch des Cupido: "Lovers are chast: for what is love, devine love, but the quintessens of chastitie (L. M. II, 1, 123).

Hoch über der Liebe steht die Freundschaft. Sie ist ein „Bild der Ewigkeit" (E. III, 4, 125), unvergänglich, und erweist sich als eine Stütze in allen Stürmen des Lebens (E. III, 4, 133). Während die Liebe schwindet, schlingt sich das Band der Freundschaft immer fester. Ihr gegenüber unterliegt die Liebe. Zwanzig Jahre lang befindet sich Eumenides (E.) auf der Suche nach einem Mittel, durch das der Freund von seinem Zauberschlafe befreit werden kann, und er findet es auch, weil er den Kampf zwischen Liebe und Freundschaft in seiner Brust zugunsten der letzteren überwindet (E.).

Im M. zeigt Lyly an dem Beispiel des phrygischen

Königs, daß Eitelkeit und Gier zu unüberlegtem Tun hinreißen und in Not und Gefahr stürzen. Menschliche Leidenschaften, Überhebung, Streben nach Reichtum und Eroberungssucht, sind bei Midas der Grund des Unglücks. Erst nachdem er diese Leidenschaften überwunden und das Törichte seines Handelns eingesehen hat, wird ihm Erlösung zuteil.

## II. Lehrhaftigkeit.

Daß der Dichter durch seine Ansichten auf die Zuhörer wirken will, unterliegt keinem Zweifel. Zeigt ihn schon diese belehrende Absicht in einer gewissen Abhängigkeit von den alten Schulstücken, so ist er dann und wann noch völlig in ihrem Bann. Er predigt nämlich zuweilen Moral, indem er sich direkt oder indirekt an das Publikum wendet und Ermahnungen besonders an die Damen des Hofes richtet. Charakteristisch sind Worte aus dem Munde der Sophronia: "And thou, Caelia, and all you Ladies, learn this of Sophronia, that beautie in a minute is both a blossome and a blast: Love, a worme which seeming to live in the eye, dies in the hart" usw. (M. II, 1, 107ff.).

## III. Die Neigung zur Tragik.

Die romantische Komödie liebt den ernsten Charakter der Tragödie. Die Dichter gehen oft bis dicht an die Grenze des Tragischen heran, ja sie scheuen vor tragischen Motiven selbst nicht zurück. Schon den Lustspielen vor Lyly ist diese Neigung zum Ernst eigen. Trennung, Schmerz und Leid wird uns geschildert, Kämpfe und Gefahren sind zu bestehen, damit am Ende um so mehr Freude herrsche (C. C., Cl. Cl., T. L. F.). Um die Wahrscheinlichkeit einer guten Lösung noch geringer zu machen, fehlt es selbst an den ernstesten Motiven nicht. Der Henker ist schon im Begriff, Pithias den tödlichen Streich zu versetzen, als

im letzten Augenblicke die Rettung kommt (D. P.). Der König von Norwegen wird von Clyomon erschlagen. Neronis sieht den Toten, hält ihn für ihren Geliebten und zückt schon den Dolch gegen sich selbst, da wird ihr Mordversuch gehindert (Cl. Cl.). Clamydes liegt in tiefem Zauberschlafe, während Bryan Sans Foy selbst mit geraubten Trophäen sich den Siegespreis holen will (Cl. Cl.). Armenio wird der Sprache beraubt, Bomelio verfällt der Raserei (T. L. F.).

Diese Neigung zum Ernst herrscht auch bei Lyly vor. In seinen Komödien — außer M. B. — fehlt der eigentlichen Handlung die Komik. Leidenschaftlichkeit und Pathos stehen überall an erster Stelle, und nur der durch niedrige Personen vermittelte Scherz und der glückliche Ausgang verleihen dem Ganzen den Lustspielcharakter. Die Auffassung ist in allen späteren Lustspielen rein pathetisch, während in C. und S. P. doch wenigstens am Schlusse noch ein Fünkchen Humor durchleuchtet — die Prüfung des Apelles durch Alexander (C.), Cupido in Saphos Schoß (S. P.). Unter diesen Umständen ist es klar, daß auch Lylys Lustspielen tragische Elemente nicht fremd sind. Neptune droht, in seinem Zorne alles zu vernichten (Ga.). Die unglückliche Haebe ist schon an den für das Opfer bestimmten Baum gebunden (Ga.). Ferner ist an den Zauberschlaf des Endymion (E.), den Verkauf der Protea (L. M.) und die Ermordung der Fidelia zu denken (L. M.). Die Ermordung der Pandora durch Stesias wird noch im letzten Augenblick verhindert (W. M.). Midas (M.) und Erisichthon (L. M.) sind nahe daran, den Hungertod zu erleiden (siehe Bond II, S. 261).

## IV. Politisches.

Lyly hat mit Vorliebe in seinen Komödien Zeitverhältnisse zur Darstellung gebracht. Hinter den Gestalten verbergen sich vielfach Personen des wirklichen Lebens (siehe Bond II, S. 256ff.). Der Dichter schreibt für eine Hofbühne und ist in erster Linie darauf bedacht, sich die

Gunst seiner Königin, die schmeichelhafte Huldigungen über alles liebte, zu erwerben. Deshalb verherrlicht er sie und ihren Hof. Er schildert sie uns in den hoheitsvollen Gestalten der Sapho (S. P.), Diana (Ga.), Cynthia (E.) und Ceres (L. M.), denen er ihre Ansichten in den Mund legt. Gleichzeitig haben auch die uns vorgeführten Liebesverhältnisse oft einen historischen Hintergrund. Der Hof der Sapho ist der Hof der Elisabeth; in der Liebe der lesbischen Königin zu Phao spiegelt sich das Verhältnis der englischen Herrscherin zu Alençon wider, das 1581, zur Zeit, in der das Stück entstand, ein schnelles Ende fand. Im Gegensatze zu Ovid ist Sapho von Lyly mit solcher Feinheit und Würde behandelt worden, daß man in ihr Englands große Fürstin erkennen mußte. Nicht aus eigenem Antriebe gibt sie sich, die Jungfräuliche, Keusche, der Liebe hin. Cupido allein hat durch seinen Pfeilschuß Macht über sie. Er befreit sie auch wieder von den ihrer Natur fremden Leidenschaften, während Phao-Alençon von dem Gedanken an Sapho niemals befreit wird (Feuillerat, John Lyly, Cambridge 1910, S. 108ff.). In Diana sehen wir die keusche Elisabeth, die eine strenge Wächterin über die Jungfräulichkeit ist und jede Liebesregung unter ihren Hofdamen mit scharfen Worten geißelt (Ga. III, 4, 16ff.). Als ein erhabenes Wesen, dem man sich nur voll Demut und Verehrung nahen darf, erscheint sie in der Person der Cynthia. Selbst die innige Liebe ihres Höflings Endymion kann sie nicht durch ein Ehebündnis krönen. In der Gestalt der Tellus (E.) tritt uns Maria Stuart entgegen (Feuillerat S. 160ff.). Die Rivalität der beiden Göttinnen Cynthia und Tellus entspricht der langjährigen Feindschaft zwischen der englischen und schottischen Fürstin. Die Ansicht Bonds (Bd. III, S. 81ff.), daß es sich in dem Verhältnis des Höflings Endymion zu Cynthia um die Liebe des Leicester zu Elisabeth handelt, billigt Feuillerat nicht. Er erblickt vielmehr in Endymion, der bei Lyly in einem bestimmten Verhältnis zu beiden Göttinnen steht, den schottischen König

Jakob VI, den Sohn der Maria Stuart, und diese Deutung paßt um so mehr für das Stück, als man in den achtziger Jahren viel von einer Heirat zwischen Jakob und Elisabeth sprach (Feuillerat S. 163ff.).[1]) Wenn, wie Bond vermutet, L. M. im Jahre 1599, zur Zeit, in der Essex nach großen Mißerfolgen in Irland bei der Königin in Ungnade gefallen war, noch einmnl umgeschrieben wurde, so wäre es möglich, daß sich in dem Verhältnis zwischen Ceres und Erisichthon die Beziehungen der Elisabeth zu Essex widerspiegeln (doch vgl. Brie, Engl. Stud. XLII, 219 ff.). M. entstand 1589, ein Jahr nach der ruhmreichen Zerstörung der Armada durch die Engländer. Das Nationalbewußtsein war mächtig erwacht. So benutzte denn der Dichter die Zeitverhältnisse zur Verherrlichung seines Vaterlandes und seiner Herrscherin. Philipp, der König von Spanien, wird in der Gestalt des Midas verspottet. An direkten Anspielungen auf sein ungerechtes Vorgehen gegen England (im Stücke Lesbos), das er sogar durch Bestechung hat nehmen wollen (IV, 2, 37) und auf die Zerstörung seiner Flotte (M. III, 1, 31; III, 1, 46; III, 2, 34) fehlt es nicht. Er, der große, übermütige König, ist nun zum Gelächter der Welt geworden, besiegt von einer unter Gottes Schutz stehenden Fürstin, die er für "a petie Prince" hielt (M. III, 1, 51) (Feuillerat S. 197ff.). Lyly glaubte, daß seine Lobpreisungen ihm eine gesicherte Staatsstellung einbringen würden. Doch er wartete vergeblich auf die Stelle eines Master of the Revels, die er heiß ersehnte. So hörte er denn auf, ihr zu huldigen und ihre Interessen zu vertreten. Seine Enttäuschung war so groß, daß er sich sogar nicht scheute, in der Gestalt der Pandora die Frauen zu verspotten und dadurch indirekt auch die Königin anzugreifen (Feuillerat S. 232ff.).

---

[1]) Feuillerats Ansicht über die Allegorie im E. ist von C. F. Tucker Brooke, Percy W. Long und John Dover Wilson angezweifelt worden (siehe Sh. J. XLVIII, S. 215).

Auch Shakespeares Komödien ist philosophische Auffassung eigen. Der Dichter behandelt Lebensfragen und beschäftigt sich vielfach — besonders in seiner Jugend — mit Problemen, die schon Lyly zum Gegenstande seiner Erörterung gemacht hatte, mit dem Problem der Liebe und der Freundschaft. Wir sehen das Unheil und Leid, das die Liebe schafft, und bewundern ihre alles überwindende Macht, selbst die Freundschaft (Gent., Adv. II, 1). Wir hören, wie Berowne in glänzender Rede ihr Lob verkündet (L. L. L. IV, 3), später aber enttäuscht über die eitle Liebe, die „voller Eigensinn und Unart" ist, klagt (L. L. L. V, 2). Shakespeares hohe Achtung vor der Freundschaft, "godlike amity" (Merch. III, 4, 3) genannt, erkennen wir daraus, daß er verschiedentlich mit sichtlichem Interesse edle Freunde gezeichnet hat — Valentine (Gent.), Antonio (Merch.), Schiffskapitän Antonio (Tw.). Doch treten in seinen Jugendkomödien im Gegensatz zu Lyly Leidenschaftlichkeit und Ernst mehr in den Hintergrund. Der Dichter blickt mit einem gewissen Humor auf die Verwicklungen, die die Liebe schafft. Ihr neckisches Spiel bereitet ihm Freude. Erst allmählich wendet er sich immer tieferem Ernste zu, der seinen Höhepunkt in den Romanzen erreicht, wo Schmerz und Leid den größten Raum einnehmen.

Das didaktische Element drängt sich bei Shakespeare nicht so sehr hervor wie bei Lyly, dessen belehrende Absicht sich überall erkennen läßt. Doch ist es nicht ausgeschaltet. Shakespeare erweist sich als Beobachter und hat in seinen Komödien Aussprüche und Reden, die als allgemeine Lebensregeln gelten können und aus der Erfahrung des Dichters entsprungen sind. Besonders ist wohl an die Worte der Portia über die Gnade (Merch. IV, 1) zu denken. (Siehe Hense, John Lilly und Shakespeare, Sh.-J. VIII, 1873, S. 243ff.)

---

# Komposition.

## I. Der Bau der Komödien.

Die Dichter der romantischen Komödien vor Lyly verfahren induktiv und führen die Handlung zu solchen Verwicklungen, daß der Zuschauer einen glücklichen Ausgang für unmöglich hält, worauf ziemlich schnell der Umschwung zum Guten eintritt. Dieser vollzieht sich gewöhnlich auf natürliche Weise. In T. L. F. aber wird er durch Mercure als deus ex machina und durch Zaubermittel herbeigeführt.

Die Ritterkomödien Cl. Cl. und C. C. bieten uns eine Doppelhandlung mit gleichartigen Personen und Begebenheiten. Jedes der beiden Stücke berichtet nebeneinander die Schicksale zweier Liebespaare — Lamphedon und Clarisia, Sedimon und Sabia (C. C.); Clyomon und Neronis, Clamydes und Juliana (Cl. Cl.). Ein Ineinandergreifen findet in Cl. Cl. erst in der Schlußszene statt, in C. C., wo Anfang und Ende nicht erhalten sind, schon durch die Liebe des Sedimon zu seiner eigenen Schwester Clarisia.

In T. L. F. und D. P. findet sich dagegen neben einer einfachen Haupthandlung eine Nebenhandlung, die die niedrigen Personen zu Trägern hat. Diese besteht in der ersten Komödie in der Episode zwischen den Dienern Pennulo und Lentulo, die sich hintergehen und prügeln (T. L. F.). In D. P. steht an erster Stelle die weitausgesponnene Szene zwischen den Dienern Jack und Will und dem Kohlenhändler Grim (Dodsley IV, S. 68ff.).

Sogar ein innerer Zusammenhang zwischen Haupt- und Nebenhandlung läßt sich hier erweisen. Demjenigen, der mit dem Hofe zu tun hat, wird übel mitgespielt. Grim wird verhöhnt und bestohlen, Damon mit dem Tode bestraft.

Die Komödien Lylys beginnen ab ovo. Die erste Szene des Stückes ist jedesmal der Haupthandlung gewidmet. Die Exposition erstreckt sich gewöhnlich über den ersten Akt, mit dem zweiten beginnt die eigentliche Handlung. In C. und M. jedoch tritt der Dichter sogleich in die Handlung ein. Schon in der ersten Szene des ersten Aktes wird Alexander mit Campaspe zusammengeführt (C.), gewährt Bacchus dem Midas die Bitte, durch Berühren alles in Gold verwandeln zu können (M. I, 1). Es macht sich nun im Verlauf der Handlung eine beständige Steigerung bemerkbar, bis fast gegen Ende des Stückes die Verwicklungen einen Höhepunkt erreichen. Besonders in den ersten Lustspielen Lylys wird aber die Entwicklung vielfach durch lang ausgesponnene Klagereden und Gespräche philosophischen Inhalts gehemmt. So bedeuten die Reden des Alexander mit den Philosophen (C.), der Sybilla mit Phao (S. P.), der Sophronia mit ihren Hofdamen (M.) einen Stillstand. In den späteren Komödien (M. B., W. M., L. M.) findet ein schnelleres Fortschreiten statt. Dann folgt ohne weitere Vorbereitungen im fünften Akt die Wendung zum Guten. Dieser Umschwung wird in den meisten Stücken Lylys wie in T. L. F. (Dodsley VI, S. 237 ff.) durch das Eingreifen der Götter herbeigeführt, die als dei ex machina wirken (S. P., Ga., E., M., W. M., L. M.).

In einigen Komödien (C., S. P., M.) tritt noch im Laufe der Entwicklung eine Verschiebung ein, die der ganzen Komödie eine andere Wendung gibt, bevor die Verwicklungen gelöst werden. Diese beruht in C. auf dem unerwarteten Liebesverhältnis zwischen Apelles und Campaspe (III, 1 ff.), in S. P. auf der plötzlich erwachenden Zuneigung

der Venus zu Phao (III, 4, 86 ff.), während sie in M. in der abermaligen Bestrafung des törichten Königs durch Apollo liegt (IV, 1).

In den meisten Komödien haben wir es mit einer einfachen durch das ganze Stück hindurchgehenden **Haupthandlung** zu tun, in der mit Vorliebe eine Person in den Mittelpunkt gestellt und in Abhängigkeit von zwei anderen sich gegenüberstehenden Personen gebracht wird (C., S. P., E., W. M.). Die schöne Campaspe erhält die Werbungen des Alexander und des Apelles (C.). Von Liebe zu Phao sind Sapho und Venus erfüllt (S. P.). Endymion steht zwischen den Göttinnen Tellus und Cynthia (E.), während Pandora einerseits mit ihrem Gemahl Stesias, andererseits mit den übrigen Schäfern ihr Liebesspiel treibt (W. M.). Eine Doppelhandlung mit gleichbedeutenden Personen und Begebenheiten ist den Komödien Ga., M. B. und L. M. eigen. In Ga. sind die Träger der einen Cupido und die Nymphen der Diana, die Träger der anderen Phyllida, Gallathea und Neptune. In M. B. handelt es sich erstens um den Heiratsplan der Väter für ihre törichten Kinder Accius und Silena, zweitens um das Liebesverhältnis zwischen Candius und Livia gegen den Willen der Väter. L. M. bietet uns einerseits die Ereignisse zwischen den verliebten Förstern und den spröden Nymphen, andererseits die Brutalität des Erisichthon und seine Bestrafung durch Ceres. Ein Ineinandergreifen der beiden Vorgänge findet in L. M. erst am Schluß statt, während in Ga. und M. B. die Verknüpfung sich schon im Verlaufe der Handlung zeigt, in Ga. durch die Begegnung der Diana und ihrer Nymphen mit den beiden als Knaben verkleideten Mädchen (II, 1), in M. B. durch die Werbung des Candius um Silena (II, 3) und das Zusammentreffen der vier Familienväter (II, 5).

Daneben findet sich in manchen Lustspielen unseres Dichters noch eine **Nebenhandlung.** C. weist eine besondere Diogeneshandlung auf, die uns den Philosophen im

Verhältnis zu Personen des Hofes (Alexander und Hofphilosophen), Bürgern und Dienern zeigt. Ihr innerer Zusammenhang mit den Hauptbegebenheiten besteht darin, daß Diogenes sich in einem Zustande völliger Bedürfnislosigkeit befindet, während Alexander erst noch die Liebe überwinden muß.

Sonst hat der Dichter gern die niedrigen Personen zu Trägern einer besonderen Nebenhandlung gemacht. Zur Haupthandlung steht sie in vollkommenem Gegensatze, der sich in der ganzen Anlage und der verschiedenen Auswahl der Personen und Begebenheiten bemerkbar macht. Sie ist voll Humor und Witz und hat hauptsächlich den Zweck, die Zuschauer oder Leser zu belustigen. Im großen ganzen ist die Nebenhandlung an Ereignissen ziemlich arm. Es ist Lylys Eigenart, durch witzige Wortgefechte, scherzhafte Charakteristiken und komische Beweisführungen das Publikum zu unterhalten. In ihrem Verhältnisse zur Haupthandlung zeigt sich eine beständige Entwicklung. In S. P. können wir von einer Nebenhandlung noch nicht reden, da Begebenheiten fehlen. Die Szenen, in deren Mittelpunkt Molus, Criticus und Calypho stehen, sind nur äußerlich durch die Wahl der Personen mit der Haupthandlung verbunden. In Ga., E. und M. haben wir es mit einer wirklichen Nebenhandlung zu tun, die auch der Kunst nicht entbehrt. Es läßt sich hier ein gewisser Aufbau erkennen; die einzelnen Szenen sind besser miteinander verknüpft. Von den Begebenheiten geht eine aus der anderen hervor. Auch zeigt sich in diesen Komödien überall der Zusammenhang mit der Haupthandlung. Die Personen und Begebenheiten der Nebenhandlung sind in Ga., wo uns die Schicksale der Vagabunden Raffe, Robin und Dicke geschildert werden, dem Schauplatz der Haupthandlung angepaßt, während in den Szenen zwischen dem Barbier Motto und den Dienern (M.) sich alles um den goldenen Bart des Königs dreht. Noch größer ist die Kunstfertigkeit im E. Die Hauptvorgänge der Komödie sind in der Neben-

handlung parodiert (vgl. Endymion mit Sir Topas). Ein völliges Ineinandergreifen der Personen und Begebenheiten findet in M. B. statt. Das war hier sehr leicht möglich, weil es an pathetischen Figuren fehlt und sich alles in niederer Sphäre bewegt. In W. M. hat der Dichter die sonst ziemlich zahlreichen Nebenpersonen auf eine — Gunophilus — reduziert, bis er endlich in seiner letzten Komödie (L. M.) auf sie ganz verzichtet (siehe Bond II, S. 274ff.).

Bei Shakespeare finden sich viele Übereinstimmungen mit der Technik Lylys. Auch er verfährt induktiv und läßt die Handlung beständig fortschreiten bis zur plötzlich eintretenden Wendung zum Guten, die sich aber — abgesehen vom Mids. — immer auf natürliche Weise vollzieht.

Besonders charakteristisch für Shakespeare ist die Doppelhandlung mit gleichartigen Personen, die wir schon bei Lyly und seinen Vorgängern wahrgenommen haben. Mit Vorliebe verknüpft er zwei Fabeln, von denen eine ernsten, die andere heiteren Charakter zur Schau trägt (z. B., Merch, Ado) zu einem harmonischen Ganzen. Dabei läßt er überall eine enge Verschlingung der beiden Handlungen eintreten.

Eine besondere Nebenhandlung mit scherzhaften Gestalten hat Shakespeare in L. L. L. und Mids. zur Anwendung gebracht. In L. L. L. ist er der Technik von Lylys E. gefolgt. Die Vorgänge der Nebenhandlung, in deren Mittelpunkt Armado steht, bilden eine Parodie auf die Begebenheiten der Haupthandlung (Liebe des Armado zu Jaquenetta, Schreiben eines Liebesbriefes, Verkleidung). Mids. bietet neben den Hauptbegebenheiten noch die Proben und das Spiel der Rüpel. In Gent. und Err. können wir von einer Nebenhandlung nicht reden, sondern nur von humoristischen Nebenszenen (siehe Speed und Launce, Gent.; Dromio und Antipholus, Err.).

## II. Die Szenen.

### a) Prolog und Epilog.

Die romantischen Komödien vor Lyly weisen Epiloge nicht auf. Dagegen finden wir in zwei von ihnen (D. P. und Cl. Cl.) einen Prolog. In diesem wird der Zuhörer kurz über den Stoff informiert. Edwards macht noch interessante dramaturgische Angaben. Eine Komödie, wie sie vordem üblich war, will er nicht bieten. Der von ihm dargestellte Stoff enthält "mirth" und "care". Sein Stück kann daher eine "tragical comedy" genannt werden. In kurzen Worten zeigt der Dichter ferner dem Zuschauer, welche Kunstregeln er besonderer Beachtung für würdig gehalten hat. Unter diesen ist folgender Satz für Edwards von Wichtigkeit: "In comedy the greatest skill is this, rightly to touch all things to the quick; and eke to frame each person so, that by his common talk you may his nature rightly know."

Lyly bedient sich im Laufe der Zeit der Prologe und Epiloge immer weniger. Während die erste Komödie C. von jeder Art sogar zwei aufweist, hat sich der Dichter in M. B. und L. M., seinen letzten dramatischen Werken, ihrer ganz enthalten. Prolog und Epilog sind meistens an Elisabeth und ihren Hof gerichtet, ein Zeichen dafür, daß die betreffenden Stücke vor der Königin gespielt wurden. In den beiden ersten Komödien ist außerdem noch der Black Friars gedacht. Daraus folgt, daß C. und S. P. im Black Friars Theatre aufgeführt sind. Der Dichter legt seine Worte den Schauspielern in den Mund und spricht in ihrem Sinne.

Eine Einführung in das Stück ist der Prolog nur in W. M. Hier macht der Dichter den Zuhörer schon mit den Hauptpersonen, dem Orte und einigen Begebenheiten der Komödie bekannt. Besonders kommt es Lyly darauf an, der Königin zu schmeicheln. Demütig bittet er die Herrscherin, deren vollkommenem Urteil ja nichts genügen kann, seine schwachen Lustspiele gnädig aufzunehmen. Er ist

sich seiner Schwächen wohl bewußt, hat aber auch Entschuldigungen: "the haste of performing" (C., Prol. Bl. fr. 17), die Verschiedenheit des Geschmacks (M., Prol. 10; E., Prol. 9). Endlich gibt uns der Dichter im Prolog auch Auskunft über den Zweck und die Art seiner Komödien. Große Probleme will er nicht lösen. Er bietet "deceites and loves" (S. P., Prol. Court 7), mischt "mirth with counsel" (C. Prol. Bl. fr. 25). Seine Lustspiele sollen der Ergötzung dienen, ein "idle pastime" (C., Prol. Court 19) sein oder "inward delight" und "soft smiling" (S. P., Prol. Bl. fr. 8) erregen. An Würde aber darf es ihnen nicht fehlen. Ungeziemende Reden und törichte Begebenheiten verbannt der Dichter aus seinen Stücken (S. P. Prol., Bl. fr. 13ff.).

Im Epilog wiederholten sich die Bitten um eine milde Kritik und die Gunst der Königin. Der Dichter hält mit seinen Bedenken nicht zurück und weist selbst auf Schwächen seiner Stücke hin. Wenig befriedigt ist er von der Komödie S. P., die er "daūce of a Farie in a circle" (S. P., Ep. 10) nennt. Nur einmal ist uns der Name der Person, die den Epilog spricht, gesagt, in Ga., wo die gleichnamige Hauptperson sich an die Damen des Hofes wendet und eine Lobrede auf die Liebe hält.

Shakespeare hat keine seiner Komödien durch einen Prolog eingeleitet. Doch bedient er sich in späteren Stücken zuweilen eines Epilogs (As, Alls., Tp.), den er einer der Hauptpersonen in den Mund legt. Durch sie wendet sich der Dichter in humoristischen Worten an den Zuschauer und bittet um Nachsicht und Beifall (siehe Lüders, Prolog und Epilog bei Shakespeare, Sh. Jahrb. V, 1870, S. 274ff.).

### b) Stimmungsszenen.

Vor Lyly wird hauptsächlich informierend verfahren. Die handelnden Personen tun in langen Reden ihre Absichten und Erlebnisse kund. Dieses undramatische Verfahren macht sich vorzugsweise in den an Ereignissen

reichen Ritterkomödien Cl. Cl. und C. C. bemerkbar, in denen das monologische Element sehr breiten Raum einnimmt. In Cl. Cl. scheut sich der Dichter sogar nicht, eine Reihe von informierenden Monologen unmittelbar aufeinander folgen zu lassen (XVII—XX). Natürlich ist unter solchen Umständen den Stimmungsszenen nur ein kleiner Platz gegeben. Dann und wann — besonders in D. P. und T. L. F. — finden wir Klagen über die Ungunst der Verhältnisse im Munde der Redenden. In gleicher Weise wird durch tragische Vorgänge Stimmung erregt. Eine Auslösung der Leidenschaft erfolgt wenigstens in T. L. F. durch gelegentlich eingeschobene Episoden scherzhafter Art, in deren Mittelpunkt die niedrigen Personen stehen.

Weil sich Lyly mehr für das Innenleben seiner Personen interessiert als für die Vorführung äußerer Ereignisse, ist auch seine Vorliebe für Stimmungsszenen sehr groß. Besonders in den ersten Lustspielen unseres Dichters finden wir Szenen, die voll von erbaulichen und humoristischen Reden sind, für den Fortgang aber einen Stillstand bedeuten. Doch bietet Lyly keine große Mannigfaltigkeit an Stimmungen, von denen im wesentlichen drei Arten zum Ausdruck gebracht werden.

1. In der Haupthandlung herrscht Leidenschaftlichkeit und Pathos. Die Hauptpersonen sind vorwiegend lyrisch gehalten und ergehen sich im Verlaufe der Handlung in langen Klagereden, die an die antike Pathosszene erinnern. Die redende Person ist durch eigenes Verschulden oder infolge der äußeren Umstände in eine verzweifelte Lage gekommen und verleiht ihrem Schmerze in leidenschaftlichen Worten Ausdruck. Den Begebenheiten seiner Lustspiele entsprechend überwiegen bei Lyly Klagen über unglückliche Liebe, in die sich die Sehnsucht nach der Geliebten mischt. Da solche Stimmungen abhängig sind von äußeren Ereignissen, so haben wir die Klagereden gern nach Begebenheiten, die von besonderer Wichtigkeit für die redende Person sind. Die Dürftigkeit des Inhalts sucht der

Dichter durch künstlichen Bau der Sätze zu ersetzen. Während Lyly Szenen pathetischen Inhalts in seinen ersten Komödien sehr bevorzugt, hat er sich später — nach M. — ihrer fast ganz enthalten.

2. In anderen Szenen der Haupthandlung wird Gleichmaß und Ruhe ausgelöst. Derartige Stimmungen verursachen die erbaulichen Gespräche zwischen den Höflingen, Hofdamen und Philosophen. Sie haben gewöhnlich einen belehrenden Charakter. Die redenden Personen ergehen sich in Gesprächen philosophischer Art, tun ihre Ansichten über Liebe und Hofleben, über den Wert von Freundschaft und Keuschheit kund oder spenden der Weisheit und Tugendhaftigkeit Lob.

3. Im Gegensatz zu diesen Stimmungen der Haupthandlung wird von den niedrigen Personen in scherzhaften Gesprächen Humor und Fröhlichkeit erregt. Denselben Zweck haben auch die lustigen Trink- und Liebeslieder.

Seltener wird Stimmung durch Handlung hervorgerufen. Das geschieht durch das Erscheinen von Feen in dem unheimlichen Walde vor Raffe (Ga. II, 3, 6) oder vor dem schlafenden Endymion (E. IV, 3), durch die Fesselung der klagenden Haebe an den für das Opfer bestimmten Baum (Ga. V, 2), durch das Dumb Show (E. II, 3), das Ständchen der Fiedler (M. B. V, 3) und das Erscheinen der Sirene (L. M. IV, 2).

Klagen nach der Art Lylys stehen bei dem jungen Shakespeare im Hintergrunde. Er neigt in allen früheren Komödien mehr zum Humor und erregt Stimmung durch lustige Szenen. Da haben wir die an Scherzen reichen Reden zwischen den niedrigen Personen wie bei Lyly oder zwischen Dienern und Herren. Erbaulich wirken die geistreichen mit Humor durchsetzten Wortplänkeleien der Liebesleute in L. L. L. und Ado; in gleicher Weise schwärmerische Reden und Gesänge, in denen die Liebe oder die Geliebte gepriesen wird. Klagen finden wir erst häufiger in späteren

Stücken, die ernste, ja sogar tragische Motive bevorzugen. Während bei Shakespeare anfänglich noch die Einförmigkeit Lylys auf dem Gebiete der Stimmungsszenen herrscht, entfaltet der gereifte Dichter große Kunstfertigkeit. Er bringt die verschiedenartigsten Stimmungen zum Ausdruck, weist ihnen auch den richtigen Platz an und wird nicht müde, neue Mittel und Wege zu finden, um auf das Gefühlsleben des Zuschauers einzuwirken.

### c) Ansätze zu Entschließungsszenen.

Entschließungsszenen bietet uns Lyly ebensowenig wie die Vorgänger und der junge Shakespeare. Da er seine Hauptpersonen in innere Konflikte geraten läßt, wäre hinreichend Gelegenheit geboten, sie uns in einem Zustande längeren Abwägens zwischen zwei Möglichkeiten vorzuführen. Doch anstatt dessen werden wir da, wo wir sie erwarten, nur durch eine kurze Nachricht informiert. Alexander stellt nicht lange Erwägungen an, ob er auf seine Liebe zu Campaspe verzichten soll oder nicht. Sein plötzlicher Entschluß könnte uns beinahe überraschen. Lyly liebt es sehr, die handelnde Person am Ende eines Monologs oder einer Szene ihre Absicht ohne weitere Überlegung kurz aussprechen zu lassen. Doch zeigt er wenigstens Ansätze zu Entschließungsszenen. In einigen wenigen Fällen sehen wir beim Redenden ein kurzes Schwanken, ein schnelles Gegenüberstellen der vorhandenen Möglichkeiten, ohne daß innere Kämpfe stattfinden. Eine gewisse Unentschlossenheit macht sich an Phillida in einem ihrer Monologe bemerkbar. Sie weiß nicht, ob sie ihre Liebe gestehen soll oder nicht. "I will—I dare not; thou must,—I cannot. Then pine in thy own peevishnes. I will not; I will" usw. (Ga. II, 5). In einem Zustande der Unentschlossenheit befindet sich Eumenides an der heiligen Quelle, als er sich vor die Frage gestellt sieht, ob er sich seiner Liebe zu Semele erfreuen oder durch treue Freundschaft Endymion retten soll. Er wägt die einzelnen Möglichkeiten gegeneinander ab — "Tush,

Semele dooth possesse my love. I but Endimion hath deserved it" usw. (E. III, 4, 116 ff.) — kommt aber erst zu einer Entscheidung, nachdem Geron seine Ansicht ausgesprochen hat. Dasselbe kurze Schwanken finden wir bei Candius, als er der Silena ansichtig wird (M. B. II, 3).

## III. Ort und Zeit.

Ort: Von den Vorgängern achtet nur Edwards in D. P. auf die Einheit des Ortes. Er hat denselben Schauplatz durch das ganze Stück hindurch festgehalten. Für die Ritterkomödien C. C. und Cl. Cl. ist diese Technik von vornherein ausgeschlossen, da die uns geschilderten Helden auf ihren Irrfahrten die verschiedensten Länder zu durchziehen haben und sich bald an der Meeresküste, bald in waldigem Revier, bald in höfischer Umgebung befinden. Auch in T. L. F. kommen für die Handlung mehrere Schauplätze — der Ort, an dem die Götter ihre Versammlung abhalten, Wald und Königshof — in Betracht.

Lyly hat in M. B. (Marktplatz) und Ga. (Platz am Waldessaume) die Einheit des Ortes bewahrt. In den anderen Komödien haben wir mehrere Schauplätze innerhalb desselben Stückes. Ein häufiger Szenenwechsel findet in C., der ersten Komödie unseres Dichters, statt. Besonders auffällig ist hier, daß mehrmals mitten in der Szene der Ort der Handlung sich ändert. Aus dem Palast des Königs werden wir plötzlich auf den Marktplatz zur Tonne des Diogenes versetzt (I, 3, 110; II, 2, 119; III, 4, 45; V, 4, 37), vom Marktplatze in das Atelier des Apelles (III, 4, 57). Dieses plötzliche Verlegen des Schauplatzes läßt sich sonst bei Lyly nur noch vereinzelt erweisen. Während das Gespräch der Cynthia mit ihren Höflingen zeigt, daß sie sich auf dem Wege zur Mondbank befindet, sehen wir sie wenige Zeilen später beim schlafenden Endymion (E. IV, 3, 73). In W. M. spielt der größte Teil des vierten Aktes auf dem Besitztum des Stesias, doch V. 292 heißt es auf einmal:

"This is Enipeus banke." L. M. endlich bietet im 2. Akt eine schnelle Verlegung des Schauplatzes vom Baume der Ceres zu Cupidos Tempel. Sonst vermeidet der Dichter einen häufigen Szenenwechsel und bemüht sich, denselben Ort womöglich durch 1, 2 oder sogar 3 Akte festzuhalten (S. P. III und IV, 1—3; W. M. I—III). — Lylys Komödien erfordern die zweiteilige Bühne (siehe Bond II, S. 265). Die eingeschobenen Nebenszenen spielen sich meiner Ansicht nach auf der nur mit wenigen Dekorationen ausgestatteten Vorderbühne ab, die alle möglichen Schauplätze darstellen konnte. Es war dann ein Leichtes, die unterbrochene Haupthandlung ohne Störung auf der Vorder- oder Hinterbühne fortzusetzen. Für die Hinterbühne bot sich sogar noch der Vorteil, in der Zwischenzeit einen für die Haupthandlung nötigen Dekorationswechsel vorzunehmen.

Shakespeare hält in keiner seiner Komödien denselben Schauplatz durch das ganze Stück hindurch fest. Er kehrt sich also niemals an die Einheit des Ortes. Am regelmäßigsten verfährt er noch in L. L. L., wo die für die Aufführung in Betracht kommenden Schauplätze unmittelbar beieinander liegen (im Garten, der zum königlichen Palaste gehört). Sonst umspannt der Dichter ein weiteres Gebiet. Mit Vorliebe versetzt er den Zuschauer innerhalb desselben Stückes in verschiedene Gegenden und Städte.

Zeit: Bewahrt ist die Einheit der Zeit nur in T. L. F. Zwar fehlen nähere Angaben, doch spielen sich die Ereignisse unmittelbar hintereinander auf nahe zusammenliegenden Schauplätzen ab. D. P. erstreckt sich über eine Zeit von zwei Monaten (Dodsley IV, S. 56). In C. C. und Cl. Cl. geht schon aus den Begebenheiten hervor, daß die Handlung einen längeren Zeitraum einnehmen muß. Die von den Rittern aufgesuchten Länder liegen weit auseinander. Clamydes befindet sich zehn Tage lang in tiefem Schlafe (Cl. Cl. X).

Unser Dichter hat die Einheit der Zeit nur in W. M.

und M. B. einigermaßen beobachtet. Während in jener Komödie die Handlung sich an einem Tage abspielt, nimmt sie in dieser die Dauer von 48 Stunden ein (siehe Bonds Einleitungen zu beiden Komödien, III, S. 168 und S. 238). In den anderen Lustspielen erstreckt sich die Handlung über einen längeren Zeitraum. Das ersehen wir in Ga., E. und M. aus bestimmten Zeitangaben. In Ga. spielen sich die Ereignisse, wie aus der Abmachung der drei Brüder hervorgeht, in 12 Monaten ab (I, 4, 75; V, 3, 182). Zwischen der Verzauberung des Endymion und seiner Auferweckung durch den Kuß der Göttin Cynthia liegen 40 Jahre (E. V, 1, 50). Durch Sophronia erfahren wir, daß 9 Tage seit dem unglückseligen Tage vergangen sind, an dem der König Midas seine Eselsohren empfangen hat (M. V, 1, 8). In den übrigen Komödien geht es aus ihrer ganzen Anlage hervor, daß längere Zeit dazu nötig ist, die Handlung zum Abschluß zu bringen. Die Begebenheiten wickeln sich nur langsam ab und bewirken manchmal eine ganz allmähliche Umänderung der allgemeinen Stimmung. So macht in C. die Kriegslust der Friedensliebe Platz. Lyly hat überhaupt nicht viel Sorgfalt auf die Behandlung der Zeit verwandt. Die bestimmten Angaben sind willkürlich und ohne Überlegung von ihm eingeschoben worden. Denn wo er sie hat, da zeigen sich gewöhnlich auch Inkonsequenzen (siehe Bonds Einleitung zu Ga. und E.; II, S. 428; III, S. 14).

Shakespeare hat die Einheit der Zeit in seinen ersten Komödien L. L. L. und Err. bewahrt, wo die Handlung die Dauer eines Tages umfaßt. Schnell hintereinander spielen sich auch die Ereignisse in Mids. und Wiv. ab. Für alle anderen Lustspiele kommen längere Zeiträume in Betracht, was sich vielfach schon aus der Wahl der Örtlichkeiten und Begebenheiten erklärt. Vorzugsweise in späten Komödien und in den Romanzen läßt sich Shakespeare große Unregelmäßigkeiten zuschulden kommen. In Wint. überspringt er sogar einen Zeitraum von 16 Jahren.

## IV. Die Charakterisierung der Personen.

Vor Lyly haben wir gewöhnlich nur Typen, bei deren Zeichnung sich die Dichter von allgemeinen Anschauungen leiten ließen. Bei den einzelnen Personen ist von einer inneren Entwicklung noch keine Rede. Die Ritter und Liebhaberinnen sind einem bestimmten Modell angeglichen und unterscheiden sich nicht voneinander. Nur Edwards hat sich bemüht, Gestalten zu liefern, die sich durch ihnen eigentümliche Charaktereigenschaften auszeichnen. So ist von den Ratgebern jeder durch besondere Züge gekennzeichnet.

Lyly legt den größten Wert auf die Zeichnung der für das Stück wichtigen Gestalten. Seine Komödien kann man Charakterlustspiele nennen. Wie sehr er sich bemüht hat, Individuen und nicht Typen zu bieten, geht schon daraus hervor, daß er sein Augenmerk darauf gerichtet hat, jede einer bestimmten Gruppe von Personen angehörige Gestalt durch besondere Charaktereigenschaften hervorzuheben — die Hofdamen der Sapho (S. P.) oder der Sophronia (M.), die Nymphen der Diana (Ga.) oder der Ceres (L. M.).

Sein Interesse aber gehört in erster Linie den Hauptpersonen, deren innere Entwicklung der Dichter uns vorzuführen sich bemüht. Er läßt sie zu diesem Zwecke in Konflikte geraten und durch lange Reden ihre Ansichten kundtun. Allerdings ist es noch ein Mangel in der Charakterisierung, daß uns die Personen nicht im Zustande des Abwägens zwischen sich bietenden Möglichkeiten gezeigt werden (siehe: Ansätze zu Entschließungsszenen).

Empfangen wir also von den Hauptgestalten schon durch ihr Reden und Handeln ein Bild, so trägt noch vielmehr ihr Verhältnis zu anderen Personen dazu bei, sie zu durchschauen. Der Charakterisierung wegen umgibt der Dichter die Hauptgestalten gern mit einer Menge weniger

bedeutender Personen, die von ähnlichen oder entgegengesetzten Anschauungen beseelt sind. Es sind das die vielen Ratgeber, Philosophen, Hofdamen, Nymphen, die auf den Fortgang der Handlung keinen Einfluß ausüben. Dazu kommt noch die indirekte Charakteristik. Besonders in den ersten Komödien finden wir Personen, die nur den Zweck haben, uns ein Bild von herrschenden Zuständen oder für das Stück wichtigen Gestalten zu geben. Solche sind Clitus, Parmenio (C.), Pandion, Trachinus (S. P.), die Schäfer (M.). Beachtenswert ist nun vor allem, wie Lyly mit Hilfe dieser Kunstmittel den Zuschauer mit seinen Hauptpersonen bekannt macht. Er schildert sie uns dadurch, daß er durch Nebenpersonen auf sie vorbereitet oder sie gleich auf die Bühne bringt, mit Vorliebe im Gegensatz zu anderen. Von Alexander hören wir durch das einleitende Gespräch zwischen Clitus und Parmenio, bevor wir ihn im Gegensatz zu Timoclea und Campaspe sehen (C. I, 1). Im weiteren Verlauf tragen seine Gespräche mit Diogenes viel zur Charakterisierung bei. Sapho wird auf der Bühne dem Phao gegenübergestellt (S. P. II, 2), nachdem sie und ihr Hof hohen Lobes gewürdigt worden sind. Dasselbe gilt von Cynthia, mit der der Leser sogar erst E. III, 1 persönlich bekannt gemacht wird. Auch von Ceres, die zum ersten Male L. M. II, 1 im Gespräche mit ihren Nymphen, etwas später im Gespräche mit Cupido auftritt, hat der Zuschauer schon vorher ein Bild erhalten. Venus (S. P.), Endymion (E.) und Midas (M.) hingegen werden uns gleich im Verhältnis zu anderen Personen vor Augen geführt.

Endlich ist noch darauf hinzuweisen, daß es der Dichter in den ersten Komödien liebt, in scherzhaften, aber treffenden Worten die Herren durch die Diener zu charakterisieren. Auf diese Weise erfahren wir Näheres von Diogenes (C. I, 2, 1), Plato (C. I, 2, 47), Apelles (C. I, 2, 55), Venus (S. P. II, 3, 34), Vulcan (S. P. III, 2, 36), dem Alchemist (Ga. II, 3, 38), Sir Topas (E. II, 2, 72), Dipsas (E. III, 3, 88).

In den späteren Komödien M. B. und W. M. hat der

Dichter der Charakterzeichnung kein besonderes Interesse geschenkt.

Die Beschreibung der äußeren Gestalt tritt bei unserem Dichter wie auch bei den Vorgängern in den Hintergrund. Eingehender beschreibt uns Lyly nur Campaspe (C. II, 2, 63ff.) durch Hephaestion und Dipsas (E. III, 3, 52ff.) durch Sir Topas. Die Personen, über deren Äußeres uns Angaben gemacht werden, sind entweder übermäßig schön oder übertrieben häßlich. Wenn der Liebhaber in leidenschaftlichen Worten die körperlichen Vorzüge seiner Geliebten preist, idealisiert er (C. II, 2, 62ff.). Wird uns über das Aussehen einer Hexe oder einer Wahrsagerin irgendeine Mitteilung gemacht, so sehen wir der herrschenden Vorstellung entsprechend ein Wesen von abstoßender Häßlichkeit vor uns (S. P. V, 1). In jedem Falle ist uns also nur ein Bild allgemeiner Art gegeben.

Gruppen von Personen nach der Art Lylys werden uns bei Shakespeare nur in L. L. L. geschildert. Die Hofherren und Hofdamen unterscheiden sich durch besondere Charaktereigenschaften. Sonst hat Shakespeare diese Technik vermieden. Er schafft individuelle Gestalten und strebt immer mehr der Darstellung eines tieferen Seelenlebens zu, die wir bei seinem Vorgänger noch nicht ausgeprägt finden. Zum ersten Male liefert er uns in Gent. Gestalten, die psychologisch bis ins Detail gezeichnet sind. Daß solches nur durch direkte Zeichnung der Personen erreicht werden kann, bedarf keiner weiteren Erwähnung. So hat denn die indirekte Charakteristik nur in den Jugendkomödien einige Bedeutung. Sie tritt besonders in L. L. L. hervor, wo die Höflinge von den Hofdamen, Armado vom Könige, Boyet von Berowne näher beleuchtet werden. Eine eigentliche Hauptperson, auf deren Charakteristik wie bei Lyly alle Aufmerksamkeit gewandt wird, gibt es in Shakespeares Komödien eigentlich nicht. Mehrere Gestalten flößen uns sogleich Interesse ein.

## V. Beschreibung von Begebenheiten.

Lylys Vorgänger bringen die Begebenheiten größtenteils auf der Bühne selbst zur Darstellung. Die Vorgänge sind auch nicht so kraß, daß sie nicht dramatische Gestaltung bekommen könnten. Erzählt wird der Überfall des Liebespaares durch die Piraten (C. C. 886—908), die Entführung der Neronis (Cl. Cl. XIII, 31 ff.) und die Erlegung der Flying Serpant (Cl. Cl. VII, 1 ff.).

Bei Lyly spielen sich die Begebenheiten, selbst wenn sie übernatürlicher Art sind, meistens vor den Augen des Zuschauers ab. Sogar Verwandlungen, deren Darstellung doch mit Schwierigkeiten verbunden ist, führt der Dichter vielfach auf der Bühne vor. Berichtet wird von übernatürlichen Vorgängen die Verwandlung des Phao in einen schönen Jüngling (S. P. I, 4, 1), der Bagoa in eine Espe (E. V, 2, 79), der Protea in einen Fischer (L. M. IV, 2, 3), in einen alten Mann (L. M. IV, 2, 54), der Nymphen der Ceres in leblose Wesen (L. M. V, 1) und die wunderbare Rettung des Midas durch sein Bad im Flusse Pactolus (M. III, 3, 87). Dazu kommen noch wenige Begebenheiten, die dem Bereich der Wirklichkeit angehören: Das Darbringen von Opfergaben beim Tempel des Bacchus (M. II, 1, 117; III, I, 85), die Szene in der Schänke (M. B. II, 5), und die kirchliche Trauung des Candius und der Livia (M. B. V, 3, 146). Es kommt zuweilen vor, daß der Dichter — gewöhnlich am Schlusse eines Stückes — hinlänglich bekannte Tatsachen noch einmal ausführlich erzählt zur Aufklärung handelnder Personen. So tut uns Endymion die Träume seines 40jährigen Schlafes in breiter Form noch einmal kund (E. V, 1, 81). Mit nicht geringerer Umständlichkeit teilen uns Tellus und Midas ihre Erlebnisse mit, von denen wir schon Kenntnis haben (E. V, 3, 81 ff.; M. V, 3, 40 ff.).

---

# Rhetorik.

Nicht nur durch die Anlage und den Inhalt der Stücke wirkt der Dichter auf seine Leser ein, sondern auch durch die äußere Form, in die er seine Gedanken kleidet, durch die Diktion. Diese gibt dem Dichter die Mittel in die Hand,

A. Die Aufmerksamkeit zu erregen.
B. Die erregte Aufmerksamkeit zu befriedigen
  I. durch Anschaulichkeit,
  II. durch Nachdruck.

Lyly zeichnet sich durch eine besondere Rhetorik aus. Dieser hat man den Namen „Euphuism" gegeben, weil sie in erster Linie für den großen Erziehungsroman „Euphues" charakteristisch ist. Aber auch in den Komödien unseres Dichters, bei denen es sich hauptsächlich um eine kunstvoll durchgeführte Gleichartigkeit im Satzbau handelt, nimmt sie einen großen Raum ein. Den Eigentümlichkeiten der Lylyschen Diktion ist Child, John Lyly and Euphuism, Erlangen und Leipzig, 1894, nachgegangen.

## A. Mittel, die Aufmerksamkeit zu erregen.

### Die Frage.

Die Frage ist ein von Lyly viel gebrauchtes Stilmittel und bringt Leidenschaftlichkeit in die Sprache. Diese Leidenschaftlichkeit macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn eine Person in der Erregung gleich mehrere Fragen hintereinander auf eine andere eindringen läßt, ohne eine Antwort abzuwarten. What is that Diana? a goddesse?

what her Nimphes? virgins? What her pastimes? hunting? (Ga. I, 2, 8). What creature have we heere? a new found gawde? A second man, lesse perfect then the first? (W. M. I, 109). Will you not yeeld? How say you Ramis? Doo your loves continue? Are your thoughts constant? & yours Montanus? And yours Silvestris? (L. M. V, 4, 59). Besonders die rhetorische Frage findet bei unserem Dichter große Verwendung. Sie hat in den meisten Fällen die Aufgabe, uns mit dem Innenleben einer Person bekannt zu machen, und bringt verschiedenartige seelische Empfindungen zum Ausdruck: Freude, Erstaunen, Sehnsucht, Unentschlossenheit, Unzufriedenheit, Unwillen, Enttäuschung, Schmerz, Entsetzen. Wie groß die Vorliebe Lylys für diese Redeform ist, geht daraus hervor, daß längere Reden oftmals sehr reich an rhetorischen Fragen sind. An erster Stelle stehen die Klagemonologe und Klagereden, die ja den Zweck haben, uns mit dem Gemütszustande der redenden Person bekannt zu machen. Die Aufregung des Sprechenden, die sich unter Umständen bis zur Verzweiflung steigert, bedingt Lebendigkeit im Ausdruck. So stellt denn der Dichter hier anstatt bloßer Aussagen gewöhnlich eine rhetorische Frage neben die andere. Mit dem Abnehmen dieser Stimmungsmonologe in den späteren Komödien tritt begreiflicherweise auch eine Verminderung der indirekten Fragen ein. Zuweilen ist die Frage auch in Sätzen gewählt, die einer Person die Irrtümlichkeit der von ihr aufgestellten Behauptung recht nachdrücklich vor Augen führen sollen. Endymion gibt seinem Freunde auf das gegen Cynthia Gesagte zur Antwort: "Is shee inconstant that keepeth a setled course? (E. I, 1, 34). Tellus weist die Einwürfe der Floscula zurück mit den Worten: "Is not my beauty divine?" (E. I, 2, 19).

Im Gebrauch der rhetorischen Frage schließt sich Lyly der Technik seiner Vorgänger an, unter denen besonders die Verfasser von C. C. und D. P. vorbildlich gewesen sein können. Ein hoher Grad von Leidenschaftlichkeit liegt im

Charakter der romantischen Komödie, so daß die Dichter unwillkürlich zu diesem die Aufmerksamkeit erregenden Kunstmittel greifen. Doch scheint mir Lyly nicht ganz auf dem Standpunkte seiner Vorgänger stehen zu bleiben. Er übertrifft sie in den ersten Komödien noch durch die häufige Verwendung von Fragen, die sich auch durch ihren kunstvolleren Bau auszeichnen.

### Der Ausruf.

Nicht viel von der rhetorischen Frage unterscheidet sich der Ausruf. Die beiden Ausdrucksformen kommen sich manchmal so nahe, daß der Unterschied zwischen ihnen ganz verwischt ist. Es gilt vom Ausruf daher im wesentlichen das über die rhetorische Frage Gesagte. Auch er erklärt sich aus dem seelischen Zustande der redenden Person und macht uns mit ihrem Empfinden bekannt. Daher bieten ihm die Klagemonologe gleichfalls ein reiches Feld. Während aber die rhetorischen Fragen gewöhnlich breit ausgeführt sind, hat Lyly vielfach kurze elliptische Ausrufe, die noch zur Steigerung der Erregung beitragen, und zeigt hierin Ähnlichkeit mit dem Dichter von D. P.

### Die Anrede.

In die Form des Ausrufes ist vorzugsweise die Anrede eingekleidet. Sie trägt am wenigsten zur Erregung des Interesses bei, wenn sie an anwesende Personen gerichtet ist. Lyly gebraucht sie oft in Verbindung mit einer Aufforderung: Floscula no more words (E. I, 2, 38); judge Mydas (M. IV, 1, 81). Eine schlafende Person wird im E. angeredet: Endimion, you must change your pillowe (E. IV, 3, 4). — Ein Zeichen geringer Kunstfertigkeit ist die Anrede der Zuschauer durch den Schauspieler. Nach Art der alten Moralstücke werden die Damen, die der Vorstellung beiwohnen, (vielleicht die Hofdamen der Königin Elisabeth) von der Bühne herab durch eine der Hauptpersonen ermahnt. So sagt Cupido in seinem Monolog

(Ga. II, 2, 13): "and then Ladies if you see these daintie Dames intrapt in love saie softlie to yourselves, we may all love." Siehe auch Ga. Ep. Zweifelhaft sind andere Stellen (Ga. IV, 2, 74; V, 2, 27; M. II, 1, 108), bei denen ich wenigstens eine indirekte Anrede der zuschauenden Damen annehmen möchte. In anderen Fällen wenden sich die lustigen Personen an das Publikum (M. B. I, 1, 93; W. M. IV, 89; V, 24).

Von besonderer Wichtigkeit für unseren Dichter ist die Apostrophe, welche die Rede in hohem Maße belebt. Sie hat ihr Feld in der pathetischen Haupthandlung. Am reichlichsten sind die Klagemonologe von ihr bedacht. Gewöhnlich handelt es sich um den Anruf der oder des fernen Geliebten durch den unglücklichen Liebhaber, der von Sehnsucht und Verzweiflung ergriffen ist. Doch auch leblose Dinge werden apostrophiert, z. B. die Nacht, nach der der Liebhaber sich sehnt, die Liebe, die ihm soviel Ungemach bereitet, der Tod, der Erlösung von den Qualen dieser Welt bringt, und das Geschick, dem alles unterworfen ist.

W. M. IV, 254: Come night, come gentle night, for thee I stay.

C. V, 2, 8: O love! I never before knewe what thou wert.

Ga. V, 2, 45: Come death!

E. III, 4, 96: I pray thee, fortune, . . . dash my delight with some light disgrace.

Apostrophiert werden außerdem noch: life (S. P. I, 1, 15), vertue (Ga. III, 1, 69), chastity (Ga. III, 1, 69), soule (W. M. IV, 1, 145), wounds (W. M. IV, 178).

Der Erregung der Aufmerksamkeit dient endlich die Selbstanrede. Wir finden sie vorzugsweise im Monolog, wo die Redende sein Geschick überdenkt. Durch Nennung des eigenen Namens verleiht er zuweilen auch im Zustande tiefster Niedergeschlagenheit seinem Schmerze größeren Ausdruck oder spornt sich selbst zu Taten an: "Poore Phillida, curse the time of thy birth (Ga. II, 5, 1). And now Pandora, summon all thy wits (W. M. IV, 109).

Die hier angeführten Arten der Anrede finden sich auch bei den Vorgängern. Auffallend ist die Anrede des Publikums durch den Schauspieler, die noch öfter als bei Lyly vertreten ist. Hohe und niedrige Personen wenden sich an den Zuschauer.

Bomelio: List, lordings, now my tragedie begins (T. L. F., Dodsley VI, S. 174).

Hermione: And, gentle men, I pray and so desire I shall (T. L. F., Dodsley VI, S. 219).

Carisophus: But soft sirs, I pray you hush (D. P., Dodsley, IV, S. 33; s. auch S. 23).

Gewöhnlich ist durch eingeschobene Phrasen wie by your leave (C. C. V. 219, V. 1354, V. 1357; Cl. Cl. X, 3), by your licence (C. C. V. 221), as you see (Cl. Cl. IX, 12) angedeutet, daß die der Vorstellung Beiwohnenden von der Bühne aus angeredet werden. Bei Lyly sind nur Sätze an das Publikum gerichtet, in den Komödien vor ihm manchmal ganze Monologe, in denen gewöhnlich die niedrigen Personen ihren Scherz treiben oder sich brüsten (C. C. V. 219ff.; Cl. Cl. XVI, 53ff.). Wie die Beispiele zeigen, kommt die Anrede des Publikums in C. C. und Cl. Cl. besonders häufig vor. Diese Komödien stehen hierin auf einer viel tieferen Stufe als Lyly.

## Die Ellipse.

Die Ellipse spielt bei Lyly eine große Rolle. Der Dichter wendet sie in der Aussage und Frage, noch mehr im Ausruf und Befehl an. Häufig steht sie als Antwort auf eine Frage, wobei die fehlenden Satzteile aus dem Fragesatze zu ergänzen sind. In anderen Fällen wieder läßt sie uns erkennen, wie eine Person sich zu vorher Gesagtem stellt. So drückt sie z. B. aus:

Unwillen: A monstrous lye (E. IV, 2, 11).

Verwunderung: A strange humour (E. IV, 4, 10).

Charakteristisch sind für Lyly elliptische Ausdrücke im Munde der niedrigen Personen zur Belobigung:

Sam.: A brave resolution (E. IV, 2, 46).
Licio: Spoken like a physician (M. II, 2, 39).
Dro.: A singular conceit! (M. B. I, 1, 72).
Ris.: Exellent! (M. B. III, 2, 21).
Ris.: Very good! (M. B. III, 2, 27).
Half.: Well brought about. (M. B. III, 4, 35).

Solche Ausrufe finden wir auch bei Shakespeare: Ros.: Finely put off (L. L. L. IV, 1, 108), Nath.: A rare talent L. L. L. IV, 2, 58).

Auch Lylys Vorgänger machen von der Ellipse Gebrauch, ohne ihr einen großen Platz einzuräumen.

## Die Inversion.

Da Lyly von einer Komödie abgesehen in Prosa schreibt, so zwingt ihn nicht der Vers, von der streng syntaktischen Stellung abzuweichen. Daher sind die eintretenden Inversionen vom Dichter beabsichtigt und charakterisieren seinen Stil. Jede Unregelmäßigkeit hat ihren bestimmten Zweck. Es finden sich folgende Eigentümlichkeiten:

a) Stellung eines präpositionellen Ausdrucks vor das Beziehungswort: Yet in my service must you well agree (W. M. I, 27); beginnest thou with Piralis to die in the ayre (Ga. III, 1, 4); upon this rocke did I resolve to end my life (L. M. V, 4, 116). Der präpositionelle Ausdruck ist häufig ein Genitiv oder Dativ. Ein Genitiv: Servia, of all the Nimphes the coyest, loveth deadly (Ga. III, 1, 83); ein Dativ: to thee I bring these white and spotlesse doves (L. M. II, 87); that I am true, to Melos only true (W. M. IV, 179). Sehr beliebt ist bei Lyly die Inversion eines präpositionellen Ausdrucks im zweiten von zwei gleichartig gebauten Satzteilen: which have made furrowes in my cheekes, and in mine eyes fountains (M. II, 1, 30); as much marvelled at for beutie, as for peevishnes misliked (M. III, 3, 32); what joye can there be in our lives, or in our loves sweetnesse (L. M. V, 3, 15); doth Erisichthon offer force to my Nymphes, and to my deitie disgrace? (L. M. II, 1).

b) Stellung des Objekts vor Subjekt und Verbum: and gods they disgrace, when they forget their duties (M. V, 1, 28); Venus, the Goddesse of love, I loth (S. P. V, 3, 4); if Gods you be (M. IV, 1, 78). Das Objekt ist noch durch einen Nebensatz vom Subjekt getrennt in onely divine Cynthia, to whom time, fortune, destinie and death, are subject, I see and remember (E. V, 1, 55). Auch Zweideutigkeit soll einmal durch die Voranstellung des Objekts herbeigeführt werden: when Pan Apollo in musick shall excell, Mydas of Phrygia shall lose his Asses eares (M. V, 3, 24—25).

c) Stellung eines Infinitivs vor das regierende Verbum: love him I cannot (E. IV, 1, 26); smile I doe, and take pleasure in imagination (L. M. II, 67). Zuweilen steht auch ein mit einer näheren Bestimmung verbundener Infinitiv vor dem regierenden Verbum: how to terme it I know not (L. M. II, 69); yeeld to love I cannot (L. M. III, 1, 43); love I will not (L. M. V, 4, 74).

d) Stellung des attributiven Adjektivs hinter das zugehörige Substantiv: a face so faire, & a wit so sharpe (C. III, 3, 47); can there in yeeres so young, in education so precise, in vowes so holy, and in a hart so chaste ... (Ga. III, 1, 8); a thing so bloody (E. 5, 1, 134); things impossible (Ga. IV, 2, 28), with faces smug (M. IV, 1, 110); a joy matchlesse (E. V. 3, 199); love exquisite (M. B. III, 1, 23). Wenn zwei Adjektive zu einem Substantiv gehören, steht zuweilen eins vor und eins nach dem Substantiv: Myserable wretch, and accursed (E. IV, 3, 88). Manchmal setzt der Dichter beide Adjektive hinter das Substantiv: into a matter so subtill and divine (E. IV, 3, 20), with visage sad and constant (E. V, 1, 88).

e) Stellung eines prädikativen Adjektivs an den Anfang des Satzes: glad we are that we are commaunded (C. I, 3, 64), happie am I (Ga. III, 3, 64); so familiar with me has use made miserie (E. III, 4, 6); mad she may bee (M. B. II, 3, 23).

Die Inversion tritt in den Komödien vor Lyly noch häufiger auf, was im wesentlichen mit dem Gebrauch des Verses zusammenhängen mag. Oft sind Zeile für Zeile Abweichungen von der streng grammatischen Satzstellung zu finden. Die Arten der Inversion, die Lyly aufweist, sind natürlich auch den Vorgängern eigen. Alle Lustspiele zeigen eine große Vorliebe dafür, einen präpositionellen Ausdruck vor das Subjekt und Verbum zu stellen, oder das Objekt dem Subjekt und Prädikat vorangehen zu lassen. In C. C. und Cl. Cl. nimmt die Stellung eines attributiven Adjektivs hinter das Substantiv, zu dem es gehört, einen großen Raum ein (C. C. 95, 97, 140, 255, 267, 282, 284, 297, 303 usw.; Cl. Cl. I, 9, 18, 19, 21, 28, 43, 50 usw.).

**Das Paradoxon.**

Das Paradoxon, von dem die Vorgänger keinen Gebrauch machen, wird auch von Lyly nur selten angewendet. Der scheinbare Widerspruch im Inhalt ist gewöhnlich in einen ganzen Satz gelegt: a conquest without conflict, and a cruell warre in a milde peace (C. I, 1, 5); beauty is a slippery good, which decreaseth whilest it is encreasing (S. P. II, 1, 100); thou shalt be hated most, because thou art loved most (S. P. II, 1, 127); Fortune constant in nothing but inconstancie (Ga. I, 1, 20); a heat full of coldnesse, a sweet full of bitternesse, a paine ful of pleasantnesse (Ga. I, 2, 16); I am not alone when no bodie is with mee (E. II, 1, 55); your sonne may be a bastard and yet legitimate; yourselfe a cuckold, & yet my mistres vertuous (M. B. I, 1, 32); the Merchaunt missing me and yet finding me (L. M. IV, 2, 6).

Hierzu kann man noch die komischen Beweisführungen und Definitionen rechnen, die sich nur in den Nebenszenen finden und nach dem vorhandenen Material zu schließen, in der romantischen Komödie zum ersten Male bei Lyly auftauchen. Die Diener suchen es

in der Kunst der Logik ihren Herren gleichzutun, lassen sich aber Verstöße gegen die einfachsten Regeln zuschulden kommen.

Mol.: like master, like man.
But thy master hath hornes.
therefore thou hast hornes; and ergo a devill (S. P. II, 3, 64ff.).

Calypho: Thou art a Smith: therefore thou art a smith (S. P. II, 3, 84).

Siehe auch C. I, 2, 30ff.; S. P. III, 2, 5; E. I. 3, 14; I. 3, 98; IV, 2, 94ff.; IV, 2, 101ff.; V, 2, 40ff.; M. II, 2, 15ff.

**Das Wortspiel.**

In seiner großen Vorliebe für das Wortspiel nimmt Lyly gegenüber seinen Vorgängern eine Sonderstellung ein. Es handelt sich hier um eine euphuistische Stileigentümlichkeit unseres Dichters, die hauptsächlich in den lustigen Szenen vertreten ist; und mit Recht! Denn das Wortspiel, das meistens nur die äußere Form ins Auge faßt ohne Berücksichtigung des Inhalts, entbehrt wohl niemals einer komischen Wirkung. Daraus erklärt sich von vornherein sein seltener Gebrauch in der pathetischen Haupthandlung, vor allem in W. M. und L. M., wo Nebenpersonen nur wenig oder gar nicht vorhanden sind. In diesen beiden Komödien habe ich nur je ein Wortspiel gefunden (W. M. III, 2, 263; L. M. III, 2, 71). Auffallend ist die geringe Anzahl von Wortspielen in C. und S. P., obgleich es hier an lustigen Personen nicht fehlt.

Das Wortspiel beruht bei Lyly darauf, daß

a) gleiche oder gleichklingende Worte mit verschiedener Bedeutung zusammengestellt werden.

Let me crosse myselfe: for I die, if I cross thee (C. III, 2, 41). Mydas, that now sitteth over head and eares in crownes, had worn upon his head many kings crowns (M. II, 1, 54). Spare your windes in this, or Ile winde your neckes in a cord (M. IV, 3, 69). Wee have made thee privie

to the whole packe, there laie downe the packe (M. B. III, 4, 1). Luc.: How was it mist. Drom.: Ile warrant for want of a mist (M. B. III, 4, 159). For as great sport doe I take in coursing their tame hearts, as they doe paines in hunting their wild harts (L. M. I, 2, 24). Be? he were best as cunning as a Bee (C. IV, 1, 8). Ile let him take the aire, and follow Stellios daughter with all his learning, if he meane to be my heire (M. B. II, 2, 24). Let us meet at a place more meet (M. IV, 2, 65).

b) eine Zusammenstellung ähnlichklingender Worte in einem Satze stattfindet.

Take view of monstrous Maremaides insteed of passing faire Maydes (Ga. I, 1, 33). Other captives kill and beate and there is nothing you kill, but you also eate (E. II, 2, 67). Oho, the case is altered! goe thether then, and be haltered for me (M. B. V, 3, 40). Locke up your lips or I will lop them off (M. I, 2, 19).

c) ein Wort an einer bestimmten Stelle zwei Bedeutungen haben kann.

Apel: Whom do you love best in the world?
Camp.: He that made (schuf, malte) me last in the world.
Apel.: That was a God. (C. IV, 2, 37).
Sapho: But what do you thinke best for your sighing to take it away.
Phao: yew, Madame.
Sapho: Mee?
Phao: No Madame, yewe of the tree.
Sapho: Then will I love yewe the better (S. P. III, 4, 75ff.).

Ein Ausdruck, der übertragene Bedeutung hat, wird wörtlich genommen in folgendem Beispiel:

Pip.: I would not be in your coats for anything.
Licio: Indeed if thou shouldest rigge up and downe in our jackets, thou wouldest be thought a very tomboy usw. (M. I, 2, 89—107).

## Fremde Bestandteile.

Durch alle Komödien zerstreut sind lateinische Worte und Sätze, die wir im Munde hoch- und niedrigstehender Personen finden. Bond hat für jedes Lustspiel die Anzahl der vorhandenen Fälle angegeben (Vol. II, S. 289 Tabelle). Besonders groß ist der Reichtum an lateinischen Zitaten in den Szenen lustigen Inhalts. Hier wird eine komische Wirkung oft dadurch herbeigeführt, daß die Diener Sätze, die einen tieferen Sinn in sich enthalten, zum Beweise unbedeutender Ereignisse heranziehen. In dem Beispiele M. B. II, 1, 98 ist sogar gar nicht auf den Inhalt, sondern nur auf die äußere Form Rücksicht genommen. Nicht immer sprechen diese Leute ein einwandsfreies Latein. Sie operieren mit Ausdrücken wie durante placito, favente dento (M. V, 2, 159). In der Haupthandlung verdienen besondere Beachtung die Verse W. M. III, 1, 101 und 111, weil sie von vorwärts und rückwärts gelesen einen Sinn ergeben. Die Zitate stammen meistens aus Ovid, aber auch aus Juvenal, Horatius, Hyginus, Virgil (Bond gibt für fast jedes Zitat in seinen Anmerkungen die Quelle an). Einige Sätze stehen schon in Lylys Lateingrammatik (Shorte Indroduction of Grammar by Lilly and Collet ed. 1577) und fallen sogleich durch die in ihnen zur Anwendung gebrachten Regeln ins Auge.

quia non egeo tui vel te. (C. II, 1, 42.)

vilius argentum est auro, virtutibus aurum. (M. IV, 4, 31.)

In den Ritterkomödien C. C. und Cl. Cl. fehlen fremde Elemente gänzlich. Von den anderen Lustspielen steht D. P. Lyly am nächsten. Hier hat der Dichter viele lateinische Bestandteile in den Text eingeflochten, von denen in T. L. F. bis auf einen Ausdruck des Lentulo nichts zu finden ist (Dodsley VI S. 199). Im Gegensatz zu Lyly sind sogar noch andere Sprachen in diesen Komödien vertreten. Die niedrigen Personen in D. P. bedienen sich einiger französischer Redensarten, während der als Arzt verkleidete Bomelio ein Gemisch von Italienisch und Französisch neben seinem gebrochenen Englisch spricht (T. L. F., Dodsley VI, S. 200 ff.).

## B. Mittel, die erregte Aufmerksamkeit zu befriedigen.

### I. Durch Anschaulichkeit.

#### Das schmückende Adjektiv.

Das schmückende Adjektiv veranschaulicht und verleiht der Prosarede einen poetischen Anstrich. Es ist daher sehr selten in der mit nüchternen Witzen ausgestatteten Nebenhandlung. Doch auch sonst macht Lyly vom Adjektiv geringen Gebrauch, da er mehr an den Verstand als an das Gefühl appelliert. Er verwendet es am häufigsten noch in der in Versen abgefaßten Komödie W. M. und dann und wann in Klagereden (L. M. I, 2). Wenn wir die in den Lustspielen unseres Dichters vorhandenen Adjektiva genauer betrachten, so macht sich eine geringe Kunstfertigkeit in der Auswahl bemerkbar. Die Worte sind gewöhnlich allgemeiner Art, so daß sie keine befriedigende Wirkung auf den Leser ausüben, und erfahren vielfache Wiederholungen. Oft hat den Dichter nur die Vorliebe für Antithese oder Gleichartigkeit dazu veranlaßt, sich eines Adjektivs zu bedienen. Eine Liste der im E. beliebten Worte veranschaulicht die geringe Kunst Lylys.

aged, amorous, cold, continuall, cruell, dead, deep, devellish, divine, disdainfull, faire, faithfull, fortunate, golden, good, gray, great, hard, hollow, infinite, leaden, long, melancholy, mortall, noble, old, poor, prettie, rare, ripe, sacred, sad, strange, sweet, true, unspotted, virtuous, young.

In Verbindung mit Personennamen finden sich eine Reihe von Adjektiven immer wieder: faire, prettey, sweete, unfortunate, unhappy.

Nicht größer ist die Kunstfertigkeit bei den Vorgängern, für die im wesentlichen das über Lyly Gesagte gilt. Sie kann sogar noch geringer genannt werden aus dem Grunde, weil Adjektiva niemals der Antithese oder Gleichartig-

keit willen zur Verwendung gekommen sind. Näheres über C. C. hat Brandl, Quellen des weltlichen Dramas vor Shakespeare, S. CX.

### Personifikation und Metapher.

Personifikation und Metapher kommen bei Lyly in Haupt- und Nebenhandlung vor und haben im Munde der lustigen Personen einen humoristischen Beigeschmack. Das Bild wird durch ein Adjektiv, Substantiv oder Verbum herbeigeführt.

a) Bei der Personifikation wird ein Abstraktum oder ein lebloser Gegenstand zu einem lebenden, mit Vernunft begabten Wesen gemacht. Es handelt sich bei Lyly gewöhnlich um die Personifizierung von Eigenschaften, die dem Menschen anhaften.

The Beggar love, that knows not where to lodge (E. IV, 2, 24); let me then trippe up the heeles of your affection (E. V, 2, 3); ambition hath one heele nayled in hell, though she stretch her finger to touch the heavens (M. II, 1, 96); ambition eateth gold and drinketh blood (M. III, 1, 11); desire dies in the same moment that Beautie sickens (E. III, 4, 131); envie never casteth her eie lowe, ambition pointeth alwaies upwarde, and revenge barketh onely at starres (S. P. I, 1, 8). Mehrere breit ausgeführte Personifikationen bietet E. V, 1, 122ff.: There might I see ingratitude with an hundred eyes, gazing for benefites, and with a thousand teeth, gnawing on the bowelles wherein shee was bred. Trecherie stoode all cloathed in white, with a smyling countenance, but both her handes bathed in blood. Envye with a pale and megar face . . . stood shooting at starres.

Dazu kommen noch Personifikationen anderer Abstrakta. Besonders interessant ist das Bild, in dem uns die Gerechtigkeit als verschleierte Dame mit der Wage in der Hand geschildert wird (M. I, 1, 90ff.). Andere Beispiele sind: whose beauty might inforce the heevens to blush (W. M. V, 150), never may sleepe with velvet hand charme

thine eyes (S. P. III, 3, 137) the tbunders teeth plowe up our fayrest groves (M. W. IV, 191). Mehrere Personifikationen hintereinander finden sich W. M. V, 161—166, wo uns anschaulich geschildert wird, daß beim Anblick der schönen Pandora die Natur sich belebt:

The springs that smild to see Pandoras face,
And leapt above the bankes to touch her lippes;
The proud playnes dauncing with Pandoraes weight;
The jocund trees that vald when she came neare,
And in the murmur of their whispering leaves,
Did seeme to say, "Pandora is our Queene"!

b) Häufiger ist die Metapher. Sie bezieht sich

α) auf Affekte, besonders die Liebe, außerdem noch Freude, Hoffnung, Kummer, Zorn, Reue, Verzweiflung usw.: Love, a worme which seeming to live in the eye, dies in the hart (M. II, 1, 109); the harvest of my love (W. M. II, 122); Love hath . . . milkt my thoughts (E. III, 3, 23); the path of love (S. P. II, 1, 39); paradise of my delight (W. M. III, 1, 77); how long shall sorrows winter pinche my hart? And lukewarme hopes be child with freezing feare? (W. M. II, 115—116); with sorrowes clowde ecclipsing our delights? (W. M. I, 16); to brush cholar from my mistres tong (M. B. I, 1, 6); the only promise of thy future love will drowne the secret heapes of my dispayre (W. M. II, 126—128); the feeding canker of my care (C. III, 5, 52).

β) auf Körper und Geist des Menschen. the never dying worm of my hart (C. III, 5, 52); the tune of a hart (M. III, 3, 60); the strings of my heart are tuned in a contrarie keye to your Lute (L. M. III, 1, 118); black be the Ivory of her tysing face. Dimde be the sunshine of her ravishing eyes (W. M. IV, 15—16); my thirsting eares glutted (S. P. IV, 3, 71); Daphne's snowy Hand but touch'd does melt (M. IV, 1, 90); the oven of his wit was not throwly heated (M. II, 2, 46); my bodie being the roundlet, and my mouth the vent, it wrought two daies over (M. B. III, 2, 41).

Besondere Beachtung verdient eine lustige Szene des E., in der Metaphern der Alliteration wegen angewandt sind: dishes of delight (V, 2, 7); with a great platter of plum-porridge of pleasure, wherin is stued the mutton of mistrust (V, 2, 9); then commeth a Pye of patience, a Henne of honnie, a Goose of gall, a Capon of care (V, 2, 12).

Sogar auf ausgeführte Bilder allegorischen Inhalts stoßen wir bei Lyly. Sie finden sich in S. P. und M. B. In der zuerst genannten Komödie kommt der Traum der Sapho von der Taube, den Ameisen und den Raupen in Betracht (S. P. IV, 3, 2ff.), den Bond auf politische Verhältnisse überträgt (Bond II, Anm. zu p. 405, 3). Um Träume handelt es sich auch in M. B. In ihrer humoristischen Weise erzählen die Diener Lucio und Halfepenny der alten Wahrsagerin, daß ihnen die schönsten Speisen, malerisch geordnet, erschienen sind (M. B. III, 4, 97ff. und 126ff.). Die Bilder lassen sich auf Vorgänge im menschlichen Leben hin deuten. Während die Worte des Lucio allgemein gehalten sind und bestimmte Schlüsse nicht gestatten, geben nähere Andeutungen in der Erzählung des Halfepenie sofort zu erkennen, daß an eine Gerichtsverhandlung gedacht ist.

Bei den Vorgängern sind Personifikationen und Metaphern spärlich vertreten. Die Verkörperung eines Abstraktums ist beinahe als Ausnahme zu bezeichnen: flattery, with all her brood, is whipped away in princes courts (D. P., Dodsley IV, 103); Dame Honour (Cl. Cl. X, 40); Lady Fame (Cl. Cl. III, 31); though Fortune she did frowne on me, yet at the laste . . . she smiles on myne estate (C. C. 549). Etwas häufiger stoßen wir auf die Metapher, mit der — wie bei Lyly — besonders Affekte ausgezeichnet werden.

### 3. Synekdoche und Metonymie.

Synekdoche und Metonymie sind sowohl bei Lyly als auch bei seinen Vorgängern sehr spärlich vertreten. Vereinzelt stehen Fälle wie: nowe you have done with

your forge (anstatt forging) (S. P. IV, 4, 52); silver haires (anstatt the old) delight in golden lockes (anstatt the young) (Ga. IV, 1, 50); enjoy and long enjoy the pleasure of your curled locks (anstatt youth) (Ga. V, 2, 28); thy animating my father to continuall armes (anstatt wars) . . . hath only brought him into imminent danger of his own head (M. II, 1, 86); these tunes . . . have I beene accustomed with these fiftie Winters (anstatt years) (E. III, 4, 4); Ile teach my wag-halter to known grapes from barley (anstatt wine from beer) (M. B. II, 5, 28).

Häufiger ist nur die Wahl einer bestimmten für eine unbestimmte Zahl: Ile kisse thee twenty times (W. M. III, 2, 226); an hundred dangers (M. B. IV, 1, 53); and hundreth cockes (M. B. I, 3, 54); a thousand egges (M. B. I, 3, 55); a thousand thoughts (L. M. III, 114); a thousand dutifull actions (L. M. III, 2, 12); ten thousand times a day (E. I, 4, 38); how many thousand kisses (W. M. IV, 21).

## Der Vergleich.

Eins der Stilmittel, deren sich Lyly mit Vorliebe bedient, ist der Vergleich. Die kleineren Vergleiche, die wie bei anderen Autoren auch hier häufig zur Anwendung kommen, bedürfen keiner weiteren Erwähnung. Charakteristisch sind diejenigen Fälle, in denen eine größere Kunstfertigkeit in der Form entfaltet ist, langausgesponnene Vergleiche mit gleichartigem oder antithetischem Bau der korrespondierenden Satzglieder (Euphuism): and thou (takest) as great honor being a Philosopher to bee thought courtlike as others shame that be courtiers, to be accounted Philosopher (C. I, 3, 117); that fish, which at thy waxing is as white as the driven snow and at thy wayning as blacke as deepest darknesse (E. II, 1, 31 ff.).

Gewöhnlich sind die Vergleiche durch as, as—as, so—as, even—as, like, not unlike, resembling gebildet. Doch nicht immer ist durch solche Bindewörter eine äußere Ver-

knüpfung der beiden Teile des Vergleiches hergestellt. Oft stehen Eigentliches und Bildliches einfach nebeneinander: white silver draweth blacke lines, and sweete wordes will breede sharp torments (S. P. II, 4, 125); small Reysons are Reysons and boyes are men (E. IV, 2, 95). Groß ist die Anzahl der Beispiele, die der Anschaulichkeit, des Vergleiches wegen eingefügt sind. Dabei begnügt sich der Dichter vielfach nicht mit einem Beispiel, sondern er führt mehrere hintereinander an: Bees that die with honney, are buried with harmonie. Swannes that end their lives with songs, are covered when they are dead with flowers: and they that till their latter gaspe commend bewty, shall be ever honoured with benefites (S. P. II, 4, 29ff.).

Die Vergleiche gehören an

1. der Mythe und Sage,
2. der Geschichte,
3. dem Tier- und Pflanzenreich,
4. dem täglichen Leben.

Am häufigsten sind die unter eins bis drei aufgeführten Gebiete vertreten, in denen sich die „Euphuism" genannte Eigenart unseres Dichters kundtut. Hier werden folgende Namen und Begriffe gern zum Vergleiche herangezogen:

1. Mythe und Sage.

a) Mythe: Jupiter (C. Pr. Court 3; Ga. II, 3, 90 usw.); Venus (C., Ep. Court 5); Bacchus (S. P. II, 4, 81); Psyche (S. P. IV, 2, 14); Juno (E. II, 1, 46); Phaëton (M. I, 1, 16); Neptune (M. I, 1, 67); Apollo (M. I, 1, 69); Thetis (W. M. III, 2, 9); Sol (W. M. I, 98); Ganymedes (S. P. IV, 4, 28); Silenus (Ga. III, 4, 42); Janus (E. II, 1, 46).

b) Sage: Lepidus (C., Pr. Bl. fr. 2); Theseus (C., Pr. Bl. fr. 9); Hercules (C. Pr. Bl. fr. 18); Baucis (C., Pr. Court 8); Achilles (C. II, 2, 35); Adonis (C., Ep. Court 5); Penelope (S. P. II, 4, 78); Ulisses (S. P. II, 4, 101); Danae (Ga. II, 3, 91); Ixion (Ga. III, 4, 43); Iphis u. Janthes (Ga. V, 3, 143); Icarus (M. I, 1, 17); Anubis (M. I, 1, 66); At-

lanta u. Hippomanes (M. I, 1, 80); Daphne (M. II, 2, 14); Diomedes (M. III, 1, 20); Orpheus (M. IV, 1, 2); Arion (M. IV, 1, 4); Amphion (M. IV, 1, 5); Perseus (W. M. I, 1, 199); Andromeda (W. M. I, 1, 199); Laeda (W. M. II, 1, 13); Calisto (W. M. II, 1, 14); Europa (W. M. II, 1, 15); Ariadne (W. M. II, 1, 47); Sibilla (W. M. III, 1, 92); Helen (W. M. IV, 1, 134); Tantalus (W. M. III, 2, 109); Thessalides (L. M. I, 2, 65); Cinyras u. Mirrha (L. M. I, 2, 101); Vlisses (L. M. IV, 2, 44); Pigmalion (C. III, 5, 20); Argus (L. M. III, 1, 101).

2. Geschichte.

The Mindyans (C., Pr. Bl. fr. 30); Alcibiades (C., Pr. Court 4); Appion (C., Pr. Court 10); the Macedonians (C. V, 4, 31); Demosthenes (C., Ep. Bl. fr. 9); Homer (C., Ep. Court 3); Augustus Caesar (Ga., Pr. 8); the Egiptians (Ga. V, 2, 15); Aesculapius (M. I, 1, 68); vestal virgins W. M. IV, 39); Micanyans (S. P. III, 1, 34).

3. Natur.

a) Pflanzenreich: Basill (C., Pr. Bl. fr. 14); Juniper (C. IV, 2, 13); blackberry (C. II, 2, 48); beet (C. V, 4, 31); Salarus (S. P. I, 2, 39); Asolis (S. P. II, 1, 44); Polyon (S. P. II, 1, 90); Anyta (S. P. II, 1, 91); Medler (S. P. II, 1, 101); Rose (S. P. II, 1, 109); Cotonea (S. P. II, 1, 110); grape (S. P. II, 4, 80); camocks (S. P. II, 4, 108); Olive (S. P. III, 3, 85); Medaea (S. P. III, 4, 57); damask rose (S. P. IV, 2, 12); Cotton tree (Ga. III, 1, 18); Lunary (Ga. III, 1, 20); tree in Tylos (Ga. III, 2, 3); Homers Moly (Ga. III, 4, 24); Cedar (Ga. III, 4, 25); Ivie (E. II, 1, 95); Ebone (E. II, 3, 6); weed (M. B. II, 3, 61); vake (L. M. III, 1, 90); grasse (L. M. IV, 1, 86); incense Tree in Arabia (Ga. V, 2, 19); Apolloes tree (W. M. IV, 38); burre (M. B. IV, 2, 23); Bavin (M. B. IV, 1, 45).

b) Tierreich.

α) Säugetiere: Hare (C., Pr. Bl. fr. 20); hart (C., Pr. Bl. fr. 27); beare (S. P., Pr. Bl. fr. 2); conny (Ga. III,

3, 66); mouse (Ga. IV, 1, 45); cat (M. V, 2, 100); sheep (W. M. IV, 1, 108); hermyn (C. II, 2, 55); dogge (S. P. III, 2, 36); ape (W. M. V, 20).

β) Vögel: Trochilus (C., Pr. Bl. fr. 22); eagle (C., Pr. Bl. fr. 28); larke (C., IV, 2, 9); griffyon (S. P., Pr. Bl. fr. 17); gryphes (Ga. II, 3, 111); alcyon (S. P. III, 3, 104); ibes (Ga. III, 4, 35); bytter (E. III, 3, 55); birdes of Canarie (M. III, 3, 38); raven (W. M. V, 17); turtle (L. M. III, 1, 97); the bird of Paradise (L. M. IV, 1, 90); swannes (S. P. II, 4, 30); peacock (S. P. II, 4, 67).

γ) Reptilien, Amphibien, Fische: Mugil (C. II, 2, 51); snake (C., Pr. Bl. fr. 28); crab (C. III, 5, 35); tortoys (C. IV, 1, 13); fish (E. I, 2, 76); adder (E. V, 3, 204); viper (M. III, 1, 38); woormes (M. III, 1, 39); polypus (L. M. III, 1, 80); salamich (L. M. III, 1, 129).

δ) Insekten: bee (C. IV, 1, 34), ant (C. IV, 2, 13); catterpiller (C., Ep. Bl. fr. 1); gloworm (C., Ep. Bl. fr. 2); flies (S. P. II, 4, 121); waspes (S. P. III, 3. 101); moathe (M. III, 1, 37).

ε) Fabeltiere: Chimera (E., Pr. 6); Phoenix (C., Pr. Bl. fr. 19).

Daß klassische Stoffe große Verwendung finden, vornehmlich die Liebesabenteuer der Götter, erklärt sich schon aus der Auswahl der Personen und Begebenheiten. Besonders charakteristisch aber ist für Lyly die Verwendung sagenhafter Vorgänge in der Natur, im Tier- und Pflanzenreich, zum Vergleich (unnatural natural history) (Euphuism): our travailes are like the Hares, who at one time bringeth foorth, nourisheth, and engendreth againe, or like the broode of Trochilus, whose egges in the same moment that they are layd, become birdes (C., Pr. Bl. fr. 20 ff.). Auf diese Eigentümlichkeiten hat Child, John Lyly and Euphuism, Leipzig 1894, hingewiesen, der in Tabellen angibt, wie oft klassische Anspielungen und Beispiele von fabuloser Naturgeschichte in den einzelnen Komödien vorkommen (S. 99). Die Vergleiche stammen zum großen Teil aus Plinius und

Ovid. Doch manchmal erfindet der Dichter selbst (vgl. besonders die aufgeführten Pflanzen). Auf die Vorliebe Lylys, ein erfundenes Beispiel neben ein authentisches zu stellen, macht Bond aufmerksam (z. B. II, 541 Anm. zu S. 316, 4).

Die kunstvoll ausgeführten Vergleiche und Beispiele vielfach belehrender Art sind nicht auf alle Szenen und Komödien gleichmäßig verteilt. Da sie sehr der Anschaulichkeit dienen, so eignen sie sich nur für die gehobene Sprache. Daher findet man sie nur in der ernst gehaltenen Haupthandlung, besonders in lang ausgesponnenen Reden pathetischen Inhalts, und in Prologen und Epilogen. Dagegen würden sie in den Szenen, die niedrige Personen zu Trägern haben und jedes poetischen Gehaltes entbehren, nicht am Platze sein. Es entspräche auch nicht dem Auffassungskreise dieser Personen, eine blumenreiche Sprache mit gelehrten Anspielungen zu gebrauchen. Sie bedienen sich nur kurzer Vergleiche, die vielfach dem Leben entnommen sind und ihrer Kraßheit wegen manchmal sehr humoristisch wirken: whoe hath as muche meate in his maw, as thou hast honestie in thy head (C. III, 2, 9); first she hath a head as round as a tennis-ball (M. I, 2, 29); as fit as a pudding for a dogs mouth (M. B. II, 1, 107). Daraus erklärt sich, daß in M. B. ausgeführte Vergleiche gar nicht vorkommen. Doch ist überhaupt zu bemerken, daß der Dichter im Laufe der Zeit die Redeweise immer kunstloser gestaltet (siehe Child's Tabellen). Mit dem Abnehmen langer Prologe und Monologe geht auch eine Vereinfachung der Ausdrucksweise Hand in Hand, so daß in M. B., W. M. und L. M. nur noch wenig von der in den ersten Komödien entfalteten Kunst zu merken ist.

Von den Vorgängern kommen höchstens die Dichter von C. C. und Cl. Cl. auf diesem Gebiete an Kunstfertigkeit Lyly gleich. In D. P. und T. L. F. tritt, wenn man von dem kurzen Gespräche zwischen Hermione und Fidelia absieht (T. L. F.; Dodsley VI, S. 224—25), bildliche Aus-

drucksweise in den Hintergrund. Die Dichter begnügen sich mit wenigen kurzen Vergleichen. Anders ist das in den Ritterkomödien. Hier werden den Liebesleuten gern lang ausgeführte Vergleiche in den Mund gelegt, die an Kunst in der Form hinter denen Lylys nicht zurückstehen. Manche von ihnen treten in einer Länge auf, wie wir sie bei unserem Dichter nicht antreffen (C. C. V. 625ff., V. 1219—40; Cl. Cl. XI, 1ff.). Einige dieser Vergleiche weisen eine besondere Form auf und überraschen durch ihren gleichartigen Bau. In ihnen ist erst das Bildliche angeführt. Dann wird das Eigentliche mit den einzelnen Teilen des Bildlichen, die noch einmal der Reihe nach genannt werden, in Parallele gestellt (C. C., V. 237ff., 297ff., 625ff.; Cl. Cl. XI, 1ff., XI, 63ff.).

Stoffe aus der Mythe und Sage werden im Gegensatz zu Lyly selten zum Vergleich herangezogen (T. L. F., Dodsley VI, S. 166, 225; C. C. V. 471). Doch fehlt es in den Ritterkomödien nicht an klassischen Anspielungen. Über C. C. siehe Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England 1898, CXVI. Nach Vergleichen aus der Geschichte und Beispielen von fabuloser Naturgeschichte sucht man in den romantischen Komödien vor Lyly vergebens. Die uns entgegentretenden Vergleiche enthalten entweder allgemeine Anschauungen oder sind der Natur und dem Leben entnommen.

## II. Befriedigung der Aufmerksamkeit durch Nachdruck.

### Die Hyperbel.

Die Hyperbel oder Übertreibung beruht auf einer ungeheuren Vergrößerung eines Gegenstandes über die Grenze der Wirklichkeit und entbehrt wohl niemals einer komischen Wirkung. Sie hat daher bei Lyly in der humoristischen Nebenhandlung ihr Feld. Wir finden sie im Munde nie-

driger Personen, besonders häufig bei Sir Topas (E.), dem Astronomer und Alchemist (Ga.), die das Prahlen ausgezeichnet verstehen und sich vermessen, ganz unmögliche Dinge auszuführen.

Top.: commonly I kil by the dosen, and have for everie particular adversarie, a peculiar weapon (E. I, 3, 65 ff.).

Top.: commonly my wordes wound (E. I, 3, 58).

Epi.: he is resolved to weep some three or foure paylefuls (E. IV, 2, 70).

Astron.: I can bring the twelve signes out of theyr Zodiacks, and hang them up at Taverns (Ga. III, 3, 48).

Astron.: When I list, I can sette a trop for the Sunne, catch the Moone with lyme-twigges, and goe a batfowling for starres (Ga. III, 3, 42).

Alch.: . . . otherwise I durst undertake to make the fire as it flames gold, the winde as it blowes silver (Ga. II, 3, 123 ff.).

Siehe ferner Ga. I, 4, 17; M. IV, 3, 11; V, 2, 173; M. B. II, 5, 45; IV, 2, 214.

In der Verwendung der Hyperbel nimmt Lyly eine Sonderstellung ein. Die romantischen Lustspiele der Vorgänger kennen noch nicht Gestalten, deren Haupttätigkeit im Aufschneiden besteht. Daher fehlt in D. P. und T. L. F. die Hyperbel vollkommen. Die Ritterkomödien C. C. und Cl. Cl. weisen nur ganz vereinzelte Beispiele auf, die an Ungeheuerlichkeit denen Lylys nicht gleichkommen (C. C. V. 484, 799; Cl. Cl. II, 11; II, 24).

### Die Wiederholung.

Die Wiederholung desselben Gedankens in anderer Form soll hier nicht zur Behandlung kommen. Da sie mit der Vorliebe des Dichters für gleichartigen und antithetischen Bau der Sätze zusammenhängt, so wird in dem entsprechen-

den Kapitel ihrer gedacht werden. Wir beschäftigen uns hier nur mit der Wortwiederholung.

a) Die Epizeuxis.

Bei der Epizeuxis handelt es sich um die Wiederholung von Worten, auf denen ein gewisser Nachdruck liegen soll. Gewöhnlich ist sie ein Zeichen dafür, daß eine Person sich im Zustande leidenschaftlicher Erregung befindet. Daher hat sie besonders in pathetischen Szenen ihr Feld, in Monologen und Klagereden, wo Liebhaber durch die Wiederholung ihrer Sehnsucht oder Verzweiflung Ausdruck verleihen. Die Epizeuxis beruht darauf, daß ein Ausdruck

α) ohne ein zur Verstärkung dienendes Wort wiederholt wird;

β) in Verbindung mit einem oder mehreren noch zur Verstärkung dienenden Worten wiederholt wird.

α) tush, tush, neighbors (E. IV, 2, 91); too too fortunate (Ga. I, 1, 84); go, go, Gunophilus (W. M. III, 1, 65); fond, fond affections (Ga. V, 3, 123); I love, Hephaestion, I love! I love Campaspe (C. II, 2, 20); thy bewty, Sapho, thy bewty! (S. P. II, 4, 28); speake Endimion! Endimion! Endimion! (E. V, 1, 34).

β) faire Celia, yeelde to love, to sweete love (L. M. III, 39); come night, come gentle night (W. M. IV, 254); Cynthia, too too faire Cynthia (E. I, 4, 36).

Besondere Beachtung verdient noch die Steigerung in untemperate in love, in foolish love, in base love (Ga. III, 4, 32); these are my passions Eurota, my unbridled passions, my intollerable passions (Ga. III, 1, 52); farewell life, vaine life, wretched life (Ga. V, 2, 44); to that boy, that faire boy, that beautifull boy (Ga. I, 1, 88).

b) Anaphora und Epiphora.

Anaphora und Epiphora führen dadurch, daß verschiedene Sätze mit demselben Worte begonnen oder beendigt werden, Gleichartigkeit im Satzbau herbei, die für Lyly überhaupt charakteristisch ist (Euphuism). Sie finden sich

vorzugsweise in der Poesie, man kann von ihnen aber auch in den Prosakomödien unseres Dichters reden, wo sie besonders in längeren Reden, Prologen, Monologen vertreten sind. Im großen ganzen haben wir es nur mit einfachen Fällen zu tun:

Anaphora: whose bodies make the earth to groane, and whose breathes infect the aire with stench (C. IV, 1, 24); whose eyes are framed by arte to inamour, & whose heart was made by nature to inchaunt (C. II, 2, 43); if you find upon her shoulder a burne it is Cupid: if any print on her backe like a leafe, it is Medea: if any picture on her left breast like a birde, it is Calisto (Ga. III, 4, 9); What throbs are these that labour in my brest? What swelling clouds, that overcast my braine? (W. M. I, 171); Thus hold I up my hands to heaven for him, Thus weepe I for my deere love Stesias! (W. M. III, 2, 235).

Epiphora: and so I depart to provide ceremonies for the Sacrifice and command you to bring the Sacrifice (Ga. IV, 1, 17); you have conveyed her away that you might call us all away (Ga. IV, 1, 36); comming out of thy royall robs wherewith thou dazzlest our eyes, down into the swath clowtes beguiling our eyes (E. I, 1, 63); whom having made slaves by unjust warres I use now as slaves for all warres (M. III, 1, 34); I that sollicit thee which loves me not. I that betrayd thee, which offended not (W. M. IV, 219 ff.).

Kunstvolle Anaphern werden fast niemals angewandt. Meistens handelt es sich um die Nebeneinanderstellung von zwei oder drei mit derselben Konjunktion oder demselben Relativpronomen beginnenden Nebensätzen. Aber auch aufeinanderfolgende Hauptsätze, besonders in der Fragestellung, zeigen große Vorliebe für diese Art der Wiederholung. Die besten Beispiele hat das in Versen geschriebene Lustspiel W. M. Hier tritt (V, 276—80) die Wiederholung mehrerer Worte fünfmal hintereinander auf.

Jup.: With me! and I will leave the Queene of heaven.
Mars.: With me! and Venus shall no more be mine.
Sol.: With me! and Ile forget fayre Daphnes love.
Venus: With me! and Ile turne Cupid out of doores.
Mer.: With me! and Ile forsake Aglaurus love.

Der gekreuzten Anapher bedient sich der Dichter sehr selten.

If solvere amorem signifie to love,
Then meanes this prophesie good to Stesias:
But if it signifie to withdrawe love,
Then is it ill aboadement to us both (W. M. III, 1, 106—110).

Gekreuzte Anaphern lassen sich auch ganz vereinzelt in Prosa nachweisen (E. II, 1, 97—82).

Wichtig ist das Beispiel W. M. II, 1, 134—136, weil hier jede Zeile noch eine Antithese enthält.

They drawe me on, and yet they put me back.
They hold me up, and yet they let me fall.
They give me light, and yet they let me dye.

Für die Epiphora sind bemerkenswerte Beispiele nicht vorhanden. Anapher und Epipher treten manchmal gleichzeitig auf:

Then would I make a world and give it thee.
Then would I leave great Jove to follow thee
(W. M. III, 2,149—150);

und mit Antithese in der Prosa:

whom have I wondred at but thee?
Nay whom have I not contemned for thee?
(E. II, 1, 16).

c) Oftmals zeigt es sich, daß in die Rede irgendeiner Person derjenige Begriff, der entweder den Ton trägt oder einer anderen am meisten in die Augen sticht, manchmal ein ganzer Satz, von dieser zweiten Person wiederholt wird. Die Wiederholung erfolgt

*α*) als Antwort auf eine Frage mit Senkung des Tones zum Zeichen der Zustimmung oder Bekräftigung.

Gall.: And she bound to endure that horror?
Tyt.: And she bound to endure that horror!
(Ga. I, 1,51—52.)

Tellus: Is it not possible for you, Endimion, to dissemble?
End.: Not. (E. II, 1, 59—60.)

*b*) besonders oft im Frageton zum Zeichen der Erregung, gewöhnlich des Erstaunens, der Entrüstung über den vorher geäußerten Ausdruck.

Clitus: . . . that he should be in love, it is not impossible.
Par.: In love Clytus? (C. III, 4, 12ff.).

Celia: If thou thinke so thyselfe, thou art an excellent foole.
Mon.: Foole? (L. M. III, 1, 65.)

a) Die Wiederaufnahme.

Die Wiederaufnahme, spärlich vertreten, beruht bei Lyly gewöhnlich auf der Wiederholung von Substantiven. Für die Wiederholung von Verben oder Adjektiven sind seltener Beispiele anzutreffen (L. M. IV, 2, 31; I, 2, 125ff.). Der Dichter begnügt sich meistens mit einer einmaligen Wiederaufnahme. Fortlaufende Wiederaufnahmen enthalten eine beständige Steigerung in sich: Sea will have fishe, fishe must have wine, wine will have flesh (Ga. V, 1, 48); from seedes to leaves, from leaves to buds, from buds to theyr perfection? (E. I, 1, 42); my mines have bin emptied by souldiers, my souldiers spoyled by warres, my wars without successe, because usurping, my usurping without end (M. V, 3, 55ff.); your conditions brought in your obligations, your Obligations your Usurie, your Usurie your Gentrie (L. M. III, 2, 44); if they praise, they flatter, if flatter deceive, if deceive destroy (L. M. IV, 2, 31).

Für eine kunstvollere Art der Wiederaufnahme kann man die bei Lyly beliebte Umkehrung halten: because it was as far from my tub to your pallace, as from your palace to my tub (C. II, 2, 123); a life posting to death, a death galloping from life (C. III, 5, 47); but were you as wise as you would be thought faire, or as faire as you think

yourself wise (S. P. I, 4, 18); O woulde, when I hunted his eye with my harte, he might have seene my hart with his eyes (Ga. II, 4, 7); if kings say they love and yet dissemble, who dare say they dissemble, and not love? (M. II, 1, 27); O teeth! ô torments! — ô torments! o teeth! (M. III, 2, 67).

e) Die Annominatio.

Die Wiederholung eines Wortes durch ein anderes mit demselben Stamm und gleicher Bedeutung ist bei Lyly sehr selten. Doch gibt es einige Fälle, in denen gewöhnlich der Stamm eines Substantivs sich in dem des Adjektivs wiederzeigt. Dabei ist noch zu bemerken, daß die betreffenden Worte durch gleichartige Stellung in bei- oder untergeordneten Sätzen ausgezeichnet sind (Euphuism).

the more they swarve from reason, the more seeme they reasonable (S. P. III, 3, 107); I am but a child . . . and yet not so childish (Ga. I, 1, 75); and yet to be revenged of a woman were a thing then love itself more womanish (E. IV, 3, 126); he who takes his pleasure on thee is verie pleasurable (M. B. III, 4, 22).

Häufiger ist die Verwendung von Worten, die zwar denselben Stamm haben, aber mit verschiedenen Präpositionen versehen sind.

understand-withstand (C. III, 1, 13); subject-object (Ga. III, 1, 69): affected or infected (Ga. III, I, 47; E. V, 3, 86); conceive-receive (E. I, 1, 72); imply-apply (M. B. I, 2, 3); move our hearts or remoove our bodies (L. M. I, 2, 71).

Noch kunstvollerer Mittel bedient sich der Dichter. Er liebt es, ähnlichklingende Worte mit verschiedener Bedeutung im Satze zu gebrauchen. Schon bei der Behandlung des Wortspieles ist darauf aufmerksam gemacht worden. Beispiele wie how now (C. II, 2, 54); hard-harted (C. V, 4, 37); hodge-podge (M., Pr. 20), tittle tattle (M. III, 2, 49); muble fubles (M. V, 2, 104); scotch and notch (M. B. II 3, 78) treffen wir nur sehr vereinzelt an. Dagegen ist für Lyly ganz charakteristisch, Worte einander gegenüberzustellen, in denen die Konsonanten oder sogar ganze

Silben übereinstimmen. Child gebraucht für diese euphuistischen Eigenarten in seinen Tabellen (S. 99) die Ausdrücke annomination und consonance.

annomination:

loveth-liveth (C. V, 4, 102); vaine-vanitie (S. P. V, 2, 83); sport-spite (S. P. V, 3, 16); wearie-warie (Ga. I, 1, 38); shafts-shyfts (Ga. II, 2, 13); deserts-desires (Ga. III, 1, 93); idle-addle (Ga. III, 4, 20; M. II, 2, 18); locks-lookes (Ga. V, 2, 29; L. M. IV, 2, 42); love-live (E. I, 2, 26; L. M. IV, 2, 51); vaines are vines (E. I, 2, 20); lyvers-lovers (E. II, 2, 12); holy-hollow (M. I, 1, 42); unstaid-unsteadie (M. III, 3, 57); sport-spight (M., III, 3, 81).

consonance:

commons-commendations (C. I, 3, 10); armour-armes (C. II, 2, 58); counsell-countenance (C. V, 4, 98); delight-lightnesse (S. P., Pr. Bl. fr. 8); simples-simplicity (S. P. II, 4, 3); sacrifice-sacrilidge (Ga. I, 1, 21); contempt-comtenplation (Ga. III, 3, 84); stayed-statelie (E. I, 1, 3); happen-happie (M. B. III, 1, 8); raves-ravish (W. M. V, 186).

Zuweilen finden sich in bei- oder untergeordneten Sätzen an gleicher Stelle Worte, die miteinander reimen.

tip-dip (C. III, 3, 49); mending-ending (C. V, 4, 18); pricking-picking (C. V, 4, 136); stings-wings (C., Ep. Court 5); sift-shift (Ga. IV, 1, 59); varietie-satietie (E. I, 1, 1); dipt-tipt (E. II, 2, 6), olde-colde (E. V, 1, 158); stript-whipt (S. P. V, 2, 73); wombes-tombes (M. III, 1, 29); lake-make (M. B. III, 4, 13).

Die Vorgänger haben sich zu wiederholten Malen der Anapher bedient, wozu die Verwendung des Verses nicht wenig beigetragen hat. Sie übertreffen hierin unseren Dichter. What needeth 5mal (C. C. 429—433), I 7mal (C. C. 526—532), wherein 5mal (Cl. Cl., Pr. 7—11), what 7mal (Cl. Cl. IV, 11—17), true friends 4mal (D. P., Dodsley IV, 104). Die gekreuzte Anapher fehlt fast ganz (C. C. 547—552; Cl. Cl. X, 39—40). Durch den Reim wird die

Epiphora verhindert. Wenn man von der Anapher absieht. steht Lyly auf dem Gebiete der Wiederholung an erster Stelle. Er hat die Wiederaufnahme (Umkehrung), nach der wir in den vorangehenden romantischen Komödien vergebens suchen. Stamm- und Wurzelwiederholung finden in T. L. F. einige Beispiele: beloved of his love (Dodsley VI, 158), to tell his tale (Dodsley VI, 173), what comfort can recomfort now (Dodsley VI, 216), strike not a stroke (Dodsley VI, 235). Doch die Erscheinungen, die Child mit den Namen annomination und consonance bezeichnet, habe ich nicht entdecken können.

### Die Aufzählung.

Bei der einfachen Form der Aufzählung, die in der bloßen Nebeneinanderstellung von Substantiven oder Adjektiven besteht, verdienen einige Beispiele wegen der Menge der aneinandergereihten Worte Beachtung.

Mine armes are all armarie, gules, sables, azure, or, vert, pur, post, pare &c. (M. V, 2, 78);
siehe ferner Ga. II, 3, 12; I, 4, 53; II, 3, 18; II, 3, 22; E. I, 4, 15; E. IV, 1, 77: M. I, 2, 77; M. IV, 4, 45; M. V. 2, 165; M. B. I, 3, 119.

Dazu kommen Fälle, in denen die aufeinanderfolgenden Ausdrücke eine beständige Steigerung enthalten. Diese kunstreiche Eigenart Lylys findet bei den Vorgängern, die überhaupt an unseren Dichter nicht heranreichen, nur in D. P. ein schwaches Vorbild (Dodsley IV, S. 43 u. S. 57).

I followe, I runne, I flye (Ga. II, 3, 128).

a thing farre unfit for a Macedonian, for a king, for Alexander (C. II, 2, 20).

why look ye so pale, so sad, so wildly? (Ga. III, 1, 31).

Mel.: We go Pandora:
Lear.: Nay we runne!
Ste.: We flye! (W. M. II, 1, 156).

Besonders bemerkenswert aber ist die Aneinanderreihung von Satzgliedern oder ganzen Sätzen. Die

einzelnen Glieder der Aufzählung zeichnen sich gewöhnlich durch ihren gleichartigen Bau aus (Parallelismus). Derartige Fälle fehlen in den romantischen Komödien vor Lyly.

Go to Vulcan, entreat by praiers, threaten with blowes, wowe with kisses, banne with curses, trie all meanes to rid these extremities (S. P. IV, 2, 29); bred by desire, nursed by delight, weaned by jelousie, kild by dissembling, buried by ingratitude (Ga. I, 1, 18); were thy oathes without number, thy kisses without measure, thy sighes without end (E. I, 2, 6); is it not gold that maketh the chastest to yeeld to lust, the honestest to lewdnes, the wisest to follie, the faithfullest to deceit and the most holy in heart to be most hollow of hart? (M. I, 1, 40ff.).

Interessant, wenn auch vereinzelt, sind Fälle, in denen

a) jedes einzelne Glied der Aufzählung antithetisch gegenübergestellte Begriffe enthält.

There are no colours so contrarie as white and blacke, nor Elements so disagreeing as fire and water, nor any thing so opposite as mens thoughts and their words (E. IV, 1, 38).

b) Zwei Aufzählungen in einem Satz oder Satzgefüge stehen

α) mit gleicher Anzahl der Glieder.

accept this lute, these berries, these simples, thes tapers; if Apollo take any delight in musick, in Daphne, in Phisicke, in Aeternitie (M. V, 3, 22). Siehe E. II, 1, 43.

β) mit antithetischer Gegenüberstellung.

it is not Silkes nor Tyssues, nor the fine woole of Seres, but yron, steele, swords, flame, shot, terror, clamor, blood, and ruine (E. I, 3, 52).

that Tellus beeing so fayre by nature, so honourable by byrth, so wise by education would have entred into a mischiefe to the Gods so odious, to men so detestable, and to her freend so malicious (E. V, 3, 1).

## Der Parallelismus.

Der Parallelismus, die gleichartige Anordnung von Satzgliedern und Sätzen, eins der beliebtesten Stilmittel Lylys, auf dem im Grunde der „Euphuism" beruht, ist schon von vielen Gelehrten eingehender Studien gewürdigt worden. Es soll hier nur wieder auf Child hingewiesen werden, weil er außer dem Erziehungsroman „Euphues" auch die Komödien unseres Dichters in Betracht zieht. Daß gleichartiger Satzbau sehr beliebt ist, zeigen schon die vorangehenden Kapitel über die Wiederholung und Aufzählung. Der Parallelismus erscheint in zwei verschiedenen Formen.

a) Er tritt synonym auf.

Durch das Nebeneinanderstellen von gleichgebauten Sätzen wird eine Gleichartigkeit in der Form herbeigeführt, womit sich häufig Gleichartigkeit im Inhalt verbindet.

the greatnesse of thy mind is far above the bewtie of thy face, and the hardnesse of thy fortune beyonde the bitternesse of thy words (S. P. II, 4, 8); I have neither regard of your sexe, which men should tender, nor of your beautie, which foolish love would dote on, nor of your goddesse, which none but pievish girles reverence (L. M. I, 2, 77 ff.); I accept your offers, not without cause and wonder at your loves, not without pleasure (L. M. IV, 30).

b) Er tritt antithetisch auf.

Besonders häufig aber bedient sich Lyly der Antithese, bei der es sich um die Gegenüberstellung von Begriffen entgegengesetzten Inhalts handelt. Die entgegengesetzten Worte stehen entweder in demselben Satze, in Haupt- und Nebensatz oder in zwei beigeordneten Sätzen. Gegenübergestellt sind

α) einzelne Worte (Adjektiva, Substantiva, Verba).

I hope you are not so careful of a child that you will be carelesse of your Countrey (Ga, IV, 1, 23); being old before thou remembrest thou wast young (E. IV, 3, 153); . . . that having no power to wound my unspotted mind,

procurest meanes to mangle my tender body (L. M. I, 2, 90); in the Rose, however it be, there is sweetnesse, in love nothing but bitterness (L. M. V, 4, 77); who climeth, standeth on glasse, and falleth on thorne (S. P. I, 1, 4); when adversities flowe, then love ebbes (E. III, 4, 132).

β) Wortgruppen.

love is . . . a bitter death in a sweet life (L. M. III, 21); is the warlike sound of drumme and trumpe turned to the soft noyse of lire and lute? (C. II, 2, 35).

γ) ganze Sätze.

farewell the sweete delights of life and welcome now the bitter pangs of death (Ga. V, 2, 25); use all these well and Nature is thy friend but use them ill and Nature is thy foe (W. M. I, 105).

Es ist von vornherein ersichtlich, daß der Parallelismus in den Komödien bei weitem nicht so ausgeprägt ist als wie im „Euphues". Die dramatische Gestaltung hat dem Dichter Hindernisse in den Weg gelegt. Am häufigsten zeigt sich der Parallelismus wieder in lang ausgesponnenen Reden, Prologen, Epilogen, Monologen. Ein allmähliches Abnehmen in der Kunstfertigkeit ist nicht zu verkennen. Da er der Sprache Gleichmaß und Kunst verleiht, so findet man ihn fast nur im Munde hochstehender Personen. Eine sehr untergeordnete Rolle spielt er daher naturgemäß in M. B. Doch auch in Wechselgesprächen macht sich der Parallelismus bemerkbar. Nicht selten weisen Rede und Gegenrede Gleichartigkeit der Sätze in Form und Inhalt auf. Da Lyly oft Personen miteinander reden läßt, die verschiedene Anschauungen vertreten, so ergibt sich auch zuweilen ein in kurzen antithetischen Sätzen zum Ausdruck gebrachter Gedankenaustausch. Siehe z. B. die Rede zwischen Montanus und Celia (L. M. III, 50ff.).

In den romantischen Komödien vor Lyly spielt die Antithese eine sehr untergeordnete Rolle. Abgesehen von einigen Beispielen einfacher Art in D. P. und T. L. F. sind Spuren von ihr nicht zu entdecken.

### Die Umschreibung.

Wir haben schon gesehen, daß Lyly bei seiner Vorliebe für Veranschaulichung sich gern der indirekten Ausdrucksweise bedient. Er spricht das, was er sagen will, nicht schlicht und einfach aus, sondern sucht die Phantasie des Lesers dadurch anzuregen, daß er einen großen Apparat von Bildern entfaltet, anstatt bloßer Abstrakta wahrzunehmende Züge herausgreift, die für die betreffenden Eigenschaften besonders charakteristisch sind. Auf diesen Voraussetzungen beruht die Umschreibung, die den Vorgängern fremd ist, weil die angeführten Bedingungen wenig oder gar nicht vorhanden sind. Mit der Vorliebe für den Parallelismus hängt es zusammen, daß lieber ganze Gedanken als einzelne Begriffe von Lyly umschrieben werden.

Be not mery among those that put Buglosse in their wine, and suger in thine (die es schlecht mit dir und gut mit sich meinen) (S. P. II, 1, 132); now must you learne to turn your library to a wardrope, & see wether your rapier hang better by your side, then the penne did in your eare (ihr müßt aus einem Gelehrten zu einem Hofmann werden) (S. P. I, 2, 73).

Zu erwähnen ist ferner, daß auf eine Frage gern eine unbestimmte Antwort gegeben wird.

Syb.: Who is there?

Phao: One not worthy to be one (S. P. II, 4, 38).

Der Dichter kennt wohl selbst seine Vorliebe für umschreibende Ausdrucksweise und ahnt, daß es manchmal schwer ist, den Sinn zu erkennen. Darum läßt er z. B. Eurota auf die von Telusa erhaltene Antwort: "The Game I follow is the thing I flye" entgegnen: "I am no Oedipus to expound riddles (Ga. III, 1, 34).

Von einzelnen Begriffen werden besonders gern „Krieg" und „Liebe" umschrieben.

Krieg: warlike sound of drumme and trumpe (C. II, 2, 39); the armour of Mars (C. II, 2, 58); Mars his camp (E. IV, 3, 119).

Liebe: softe moyse of lire and lute (C. II, 2, 36); delicate tunes and amorous glaunces (C. II, 2, 39); the armes of Venus (C. II, 2, 59); live coles in a great prince (C. II, 2, 80); it is hard to curse that by words which cannot be eased by herbes (S. P. II, 4, 51); Venus cradle (E. IV, 3, 119).

Grab: seven foote of earth (M. III, 1, 13).

## Die Alliteration.

Zu den unter den „Euphuism" fallenden Stilmitteln, die die Sprache Lylys charakterisieren, gehört endlich noch die Alliteration, über deren Häufigkeit in den einzelnen Komödien uns Child wieder aufklärt. Aus den Tabellen (S. 99) geht hervor, daß die Alliteration in beständigem Abnehmen begriffen ist. Es finden sich folgende Arten:

a) Einfache Alliteration im einfachen Satze

α) bei Worten, die unmittelbar zusammengehören.

melancholy moods (E. II, 1, 9).
base of birth (Ga. III, 4, 49).
shadow of one shilling (Ga. III, 3, 22).
go and give (C. I, 3, 102).
as soft as silk (C. II, 2, 66).
more sower or severe (C. III, 4, 4).
few fresh flowers (S. P. IV, 3, 28).

β) in Aufzählungen.

four of flesh, four of fish, foure of fruits (E. III, 3, 94); how canst thou thus divine, devide, define, dispute (C. III, 2, 32); but thy shafts can make wavering, weake and wanton (Ga. II, 2, 5) siehe Ga. III, 4, 84; M. IV, 4, 4.

γ) bei Worten, die verschiedene Stellung im Satze einnehmen.

whose words melt wits like waxe (C. III, 2, 47).

b) Einfache Alliteration von Worten (Substantiven oder Verben), die in verschiedenen Sätzen dieselbe Stellung einnehmen. Dabei ist zu bemerken,

daß die alliterierenden Worte zuweilen durch Parallelismus synonymer oder antithetischer Art verbunden sind.

least you seeme sowre to those which are so sweete (S. P. III, 1, 40); or can you remember that without sobs, which Diana can not thinke on without sighes (Ga. III, 4, 17); shall both tread on thee and triumph over thee (Ga. III, 4, 81); I shall perrish by them before I possess them (E. III, 4, 101); Ile teach his tong to tell a tale (M. III, 2, 68).

cease complaints and crave counsell (S. P. II, 1, 12); made thy face so fayre or spread thy fame so farre as I? (C. IV, 5,25).

c) Gekreuzte Alliteration.

and to swell as farre above theyr reach, as men had swarved beyond theyr reason (Ga. I, 1, 28); in suffering thee to perrish by a fond desire, whom I may preserve by a sure deceipt (Ga. I, 3, 7); you Ladies that with so lace have behelde my paines, shall with sighes intreate my pittie (Ga. IV, 2, 75); to preferre heapes of worldly coyne before triumphes in warlike Conquests (M. IV, 4, 70).

if you imagine Neptune pittilesse to desire such a pray, confesse your selves perverse to deserve such a punishment (Ga. IV, 1, 5).

d) Fortlaufende Alliteration.

soft smiling, not loud laughing (S. P., Pr. Bl. fr. 9); tedious or toyishe, sweete or sowre (S. P., Pr. Court 12); that neither hope of preferment, nor feare of punishment, nor counsel of the wisest, nor company of the worthiest (E. I, 2, 48); then commeth a Pye of patience, a Henne of honnie, a Goose of gall, a Capon of care (E. V, 2, 12).

Vor Lyly tritt die Alliteration in größerem Umfange nur in Cl. Cl. auf. Die Dichter begnügen sich gewöhnlich mit einfachen Arten. Ihre Kunst besteht in dem Nebeneinanderstellen möglichst vieler Worte, die mit demselben Konsonanten beginnen, ohne Rücksicht darauf, ob die be-

treffenden Worte noch durch besondere korrespondierende Stellung ausgezeichnet sind.

weary wandering wights whom waltering waves environ (Cl. Cl. I, 1); cowardly crew into the case of careful captives' band (Cl. Cl. II, 67).

Am beliebtesten ist die Alliteration zweier zusammengehöriger Substantiva oder des Adjektivs mit dem zugehörigen Substantiv. Gekreuzte und fortlaufende Alliterationen, die auch in Lylys Komödien ziemlich selten sind, habe ich nicht gefunden.

---

Auf dem Gebiete der Diktion herrscht wenig Übereinstimmung zwischen dem jungen Shakespeare und Lyly. Wir finden in den Jugendkomödien Shakespeares bei den Hauptpersonen nicht die reiche Menge von langen und kunstvollen Sätzen synonymer oder antithetischer Art, die Fülle an Vergleichen und Beispielen aus Mythe, Sage, Tier- und Pflanzenreich, die langen Aufzählungen und die kunstvollen Arten von Wiederholung (annomination und consonance) und Alliteration. Die für Lylys Hauptgestalten charakteristischen Stilmittel fehlen oder sind nur wenig zur Anwendung gekommen.

Dagegen sind die Reden zwischen den Dienern oder zwischen Dienern und Herren in Shakespeares Jugendkomödien in der äußeren Anlage, in der Diktion Lyly vollkommen nachgebildet. Da finden wir dieselben komischen Beweisführungen und scherzhaften Gespräche über nichtige Dinge. Auch hier wird wie bei Lyly durch den Reichtum an Wortspielen Humor erregt.

---

# Metrik.

Von den acht Komödien weist nur eine (W. M.) Verse auf. Unser Dichter ist ja bekanntlich der erste, der es sich zum Prinzip macht, Prosa zu gebrauchen, und durch seine Erfolge zeigt, wie geeignet diese neue Form für das Lustspiel ist.

Unter Lylys Einflusse steht Shakespeare. Auf den Wert der Prosa in seinen Komödien hat Delius, die Prosa in Shakespeare's Dramen, Sh. Jahrb. V, 1870 S. 227ff. zum ersten Male hingewiesen. Bei Lyly finden wir zwei Arten von Prosa. Eine derbe, mit Wortspielen und volkstümlichen Ausdrücken versehene Sprache gebrauchen die niedrigen Personen. Große Kunstfertigkeit ist ihr nicht eigen. Elegant und kunstvoll dagegen ist die Sprache der höher stehenden Personen. In Shakespeares Jugendkomödien bedienen sich gewöhnlich nur die Nebenpersonen der Prosa. Die Hauptgestalten haben sie höchstens dann, wenn sie sich im Gespräch mit diesen befinden (L. L. L., Err., Gent.). Es ist das die derbe, humorvolle, mit komischen Ausdrücken gewürzte Rede, die wir im Munde des gewöhnlichen Volkes finden. Dazu kommt nun in der mittleren Periode von Shakespeares dichterischer Tätigkeit noch die Anwendung der Prosa im Gespräche zwischen den feinen Personen. Hier haben wir es mit dem leichten, eleganten Unterhaltungston der gebildeten Gesellschaft zu tun. Zu dieser Zeit nimmt die Prosa bei Shakespeare einen breiten Raum ein (Merch.). In Ado und Wiv. überwiegt sie sogar die Verspartien. Doch in einer Hinsicht herrscht keine Überein-

stimmung mit Lyly. Während Lyly durchweg in Prosa schreibt, auch da, wo Pathos und lyrischer Schwung herrschen, hat Shakespeare an erhabenen Stellen den Blankvers zur Anwendung gebracht.

## I. Die Gesänge.

In den Lauf der Handlung werden von Lyly gern kleine Gesänge eingefügt. Diese finden sich schon in den Schuldramen. Von den vorhandenen romantischen Komödien vor Lyly haben D. P. und C. C. solche Lieder. Es sind ihrer sechs, vier in D. P. (Dodsley IV, S. 43ff., S. 82, S. 89, S. 104) und zwei in C. C. (V. 1ff.; V. 909ff.). Das eine unter ihnen (Dodsley IV S. 82) ist ein lustiger Wechselgesang, der von den Dienern Jack und Will und dem Kohlenhändler Grim vorgetragen wird. Derselbe heitere Charakter ist den beiden Gesängen in C. C. eigen, von denen den einen (V. 1ff.) die Kesselflicker, den anderen (V. 909ff.) die Piraten singen. Die anderen drei sind ernsten Inhalts. Zwei von ihnen (Dodsley IV, S. 43, S. 89) enthalten tiefe Klagen über die Ungunst der Verhältnisse, während der Schlußgesang in D. P. (Dodsley, IV, S. 104) der Freundschaft hohes Lob zollt und die Königin preist. — Alle diese Lieder zeigen einen ziemlich regelmäßigen Bau. Die lustigen Gesänge tragen anapästischen Charakter. Die übrigen bestehen aus jambischen Versen. Die Lieder zeigen Strophen, die abgesehen von geringen Abweichungen (siehe besonders Dodsley IV, S. 89 und S. 104) dieselbe Form haben. Der in allen Gesängen vorhandene Refrain ist nur in den Liedern Dodsley IV S. 43 u. S. 104 einigen Änderungen unterworfen. Edwards hat sich gewöhnlich des ungetrennten Endreims bedient (Dodsley IV, S. 82, S. 89, S. 104), einmal des Kreuzreims in der Form a b c b d e f e (Dodsley IV, S. 43). In den Liedern der Komödie C. C. finden wir das Kreuzreimpaar. Die Reime sind bis auf wenige Ausnahmen stumpf (doch siehe Dodsley IV, S. 82, Str. 3) und regelmäßig.

### a) Der Inhalt der Lieder.

Von den 32 Gesängen in Lylys Komödien sind uns nur 23 erhalten. Dem Inhalte nach lassen sie sich in zwei Gruppen teilen. Bei weitem die meisten sind den komischen Personen in den Mund gelegt und atmen Lust und Fröhlichkeit. Es sind fast alles Trink- und Liebeslieder, in denen leichtsinnige, ausgelassene Gesellen ihrer Freude am Lebensgenuß Ausdruck verleihen. Nur wenige Gesänge tragen einen ernsteren und vornehmeren Charakter zur Schau (C. III, 5; V, 1; S. P. III, 3; Ga. IV, 2; M. IV, 1, 84ff.; 1, 103ff.; V, 3). Hier wird gewöhnlich die Geliebte in erhabenen Ausdrücken gepriesen oder über die grausame Liebe, die dem Menschen so viel Pein bereitet, Klage geführt.

### b) Der Bau der Lieder.

Einige dieser Lieder werden von einer Person (C. III, 5; V, 1; S. P. III, 3; IV, 4; M. IV, 1, 84ff.; 103ff.; V, 2; W. M. V, 1) oder einem Chore (M. V, 3) gesungen. Gewöhnlich aber nehmen mehrere Personen am Gesange teil. Abgesehen von Stellen, die gemeinschaftlich vorgetragen werden, lösen sich die Sänger oftmals von Vers zu Vers ab (S. P. II, 3; E. III, 3), unterbrechen ihre Rede sogar mitten in der Zeile (S. P. III, 2) und singen ungleich lange Strecken (doch siehe C. I, 2). Unter diesen Umständen erhalten die Lieder ein dramatisches Gepräge.

Strophische Gliederung zeigen nur vier Gesänge (C. I, 2; Ga. IV, 2; M. V, 2; V, 3). Die einzelnen Strophen haben abgesehen von Ga. IV, 2, wo die letzte Strophe zwei Zeilen länger als die anderen, gleiche Länge. Zur Anwendung gekommen ist in C I, 2 die vierzeilige Kreuzreimstrophe in Ga. IV, 2 und M. V, 3 das Kurzreimpaar und in M. V, 2 die sechszeilige Schweifreimstrophe. Zwei dieser Lieder zeigen Refrain. Er wiederholt sich wörtlich in der zweiten Strophe des Liedes der Nymphen der Diana (Ga. IV, 2), während sich im Lobgesang auf Apollo (M. V, 3) in der zweiten Strophe leichte Variationen des Wortlautes be-

merkbar machen. Von den übrigen Gesängen, die aus beliebig vielen Verszeilen bestehen, haben ein bestimmtes Versmaß, den vierfüßigen Jambus, festgehalten C. III, 5; V, 1; P. S. III, 2; M. IV, 1 V. 84ff. u. 103ff. In anderen Gesängen (S. P. III, 3; IV, 4; Ga. I, 4; E. III, 3; M. III, 3) wechselt bei jambischem Versmaße die Zahl der Versfüße, in einigen endlich sogar der Rhythmus (S. P. II, 3; E. IV, 3; M. B. II, 1; III, 3; III, 4; V, 3; W. M. III, 2; V, 1). Hier finden sich jambische, trochäische, anapästische oder jambischanapästische Verse.

### c) Der Bau der Versfüße.

In den Liedern der ersten Komödien sind die Verse regelmäßig gebaut, während Gesänge späterer Komödien (M. B. II, 1; III, 3; W. M.) eine recht freie Behandlung der Senkung zeigen. Sehr häufig kommen Verschleifungen vor, die der Dichter vielfach schon durch die Schreibung angedeutet hat.

Meistens handelt es sich um Verschleifung in der Senkung, um Verkürzung unbetonter Worte: is't (C. V, 1, 36); to th' (S. P. II, 3, 108; III, 2, 82; M. III, 3, 147); be‿it (S. P. II, 3, 110); what's (S. P. III, 2, 66; 67; 75); tis (S. P. III, 2, 67; 94; Ga. I, 4, 89 usw.); he's (S. P. III, 2, 72); ith = in the (S. P. III, 2, 73; E. IV, 2, 139; M. B. II, 1, 165; 166); that's (S. P. III, 2, 76; 86); lets (S. P. IV, 4, 33; IV, 4, 47; Ga. I, 4, 96); many‿a (S. P. IV, 4, 38; Ga. IV, 2, 8; M. III, 2, 143); in‿a (S. P. IV, 4, 44); t'untrusse (S. P. IV, 4, 46); by th' (E. III, 3, 118); to‿his (E. III, 3, 119): musique's (E. III, 3, 120); in's (E. III, 3, 116; 122); into‿our (E. IV, 3, 32); to‿our (E. IV, 3, 41); constable‿a (E. IV, 2, 126); the‿old (E. IV, 2, 129); wee'l (E. IV, 2, 137); mastick's (M. III, 3, 142); twere (M. III, 3, 145); bridegroome's (M. B. V, 3, 58).

Andere Arten der Verschleifung sind selten; dayntier (C. I, 2, 93); hideous (S. P. III, 2, 85); Lemnion (S. P. IV, 4, 34); am(o)rous (E. III, 3, 110); ev(e)ry (M. B. II, 1, 150);

cor(o)net (M. V, 3, 138); being (S. P. IV, 4, 47; Ga. I, 4, 87; 90; IV, 2, 16; M. B. III, 3, 5); stolne (Ga. IV, 2, 17); heavenlier (M. IV, 1, 91).

Dazu kommen noch Taktumstellungen, besonders im 1. Versfuße:

Cúpid and my Campaspe playd (C. III, 5, 62).
Bácchus, a Captaine of plumpe fame (S. P. III, 2, 69).
Híther, and lay on him her doome (Ga. IV, 2, 6).
Crámpe him, or wring the Foole by th' Nose (E. III. 3, 118).
Másticke does mány a fooles face catch (M. III, 2, 143).

zuweilen im 3. Versfuße:

These sílver-ónes féatherd with Kisses (S. P. IV, 4, 40).
He máy in tíme sléepe himselfe wise (E. III, 3, 127).

Vereinzelt fehlen, gewöhnlich in Gesängen späterer Komödien, Senkungen zwischen den Hebungen:

When our sóngs dó agrée-a (S. P. II, 3, 100).
Fóoles in lóves cólledge
Have fárre móre knówledge (M. B. III, 3, 9 u. 10).
Than a neáte práting lóver (M. B. III, 3, 12).
Now to shéw tríckes like Ápes (M. B. II, 1, 162).

Ein Zeichen geringer Kunstfertigkeit ist endlich, daß mehrmals tonlose Wörter im Verse die Hebung tragen.

Hope líke a fóole at thý Beds head (S. P. III, 3, 147).
Up wére we swállowed ín wet gráves (Ga. I, 4, 84).
O whát will ríd me óf this paine (M. III, 3, 140).
Twere háppy tó be Cúckold borne (M. III, 3, 145).
Crowne áll his áltars wíth bright fire (M. V, 3, 137).

### d) Versübergang.

Vom Enjambement macht Lyly geringen Gebrauch. Er wahrt gewöhnlich die Geschlossenheit des Verses.

Getrennt werden:

1. Das Verbum von dem dazugehörigen Objekt, präpositionellen Ausdrucke oder Adverbium: when you Phao call / The Bed (S. P. III, 3, 144, 45); singing fly

/ Through many a wantons Eye (S. P. IV, 4, 37, 38); let her come / Hither (Ga. IV, 2, 5 u. 6, 10 u. 11); seltener

2. Das Subjekt vom Verbum: when his tongue / Once goes (E. III, 3, 124 u. 125).

3. Attribut vom Substantiv: that Throne / Of diamonds (M. V, 3, 133/134).

### e) Reim.

Am häufigsten (in 18 Gesängen) hat der ungetrennte Endreim Verwendung gefunden. Er kommt sogar vier Mal hintereinander vor:

three-a : agree-a : sea-a : be-a (S. P. II, 3, 99—102).

whither : wether : together : feather (Ga. I, 4, 94—97).

Kreuzreim zeigt — die 4. Strophe ausgenommen — der Gesang C. I, 2, Schweifreim M. V, 2; E. IV, 2. Sonst finden sich verschiedene Arten der Reimstellung innerhalb desselben Gesanges (M. B. III, 4; W. M. V, 1). Der Versausgang ist in der Regel stumpf. Doch auch an klingenden Reimen fehlt es — besonders in C. I, 2 — nicht. Lyly reimt ziemlich sorgfältig, ohne jedoch besondere Kunstfertigkeit zu entfalten. Beachtung verdient die Anwendung des Doppelreimes:

buss him : untrusse him (S. P. IV, 4, 45, 46).

wake him : shake him (E. III, 3, 120—121).

cost yee : roast yee (E. IV, 2, 134—135).

ease me : disease me (M. III, 3, 138—139).

clips her : lips her (M. B. V, 3, 60—61).

Einige Male finden sich auch Reime von Tonsilben auf Endungssilben: wayle: Nightingale (C. V, 1, 32—33); Van: Englishman (S. P. III, 2, 75—76); ply: lustily (S. P. IV, 4, 33—34); play: Holliday (S. P. IV, 4, 47—48); eyes: Heidegyes (E. IV, 3, 40—41); swell : Carbuncle (M. B. II, 1, 158—159).

Wechselgesänge finden wir bei Shakespeare nicht. Die in seine Komödien eingestreuten Lieder werden stets

von einer oder mehreren Personen zugleich (von den Feen: Mids. II, 2; Wiv. V, 5) vorgetragen. Es sind größtenteils Lieder heiteren, aber vornehmen Charakters, in denen die Liebe und die Geliebte verherrlicht werden oder die Freude an der Natur zum Ausdruck kommt.

Sie bestehen aus gleichartig gebauten Strophen. Angewendet sind einige Male einfache Strophen, die vierzeilige (Wiv. V, 1; Wint. IV, 3) oder fünfzeilige (Gent. IV, 2) Kreuzreimstrophe, die sechszeilige Schweifreimstrophe (Tw. II, 3), für gewöhnlich aber eine aus Stollen und Abgesang bestehende Strophe. Die Stollen umfassen in den meisten Fällen vier gleichartig gebaute Zeilen mit Kreuzreim (Ado Kurzreim). An diese schließt sich ein längerer Abgesang, der eine besondere Reimstellung zeigt und sich in zusammengehörigen Strophen wiederholt (L. L. L. V, 2; Mids. II, 2; Ado II, 3; As II, 5 mit geringen Abweichungen in der dritten Strophe; II, 7). Die Zeilen sind regelmäßig gebaut und zeigen nicht die Freiheiten, an denen Lylys Gesänge so reich sind. Es sind meistens drei- oder vierfüßige Verse, die trochäischen oder jambischen, selten anapästischen (Tw. II, 4; V, 1) Charakter tragen.

## II. Der Vers in der Komödie W. M.

### a) Der Bau des Verses im allgemeinen.

In W. M. ist der Blankvers zur Anwendung gekommen, der sich in den erhaltenen romantischen Komödien vor Lyly noch nicht findet. Auf einige Eigentümlichkeiten in der Behandlung desselben hat schon Schipper, Englische Metrik 1881, II S. 274 kurz hingewiesen. Die Verse sind im großen ganzen recht ungeschickt und unregelmäßig gebaut. So finden wir nicht immer ein regelmäßiges Aufeinanderfolgen von Hebung und Senkung, sondern es treten häufig Taktumstellungen ein. Diese kommen hauptsächlich im ersten Versfuß (etwa 260 mal) vor, sehr selten im zweiten und

fünften. Im Inneren des Verses, im dritten und vierten Fuße, erscheinen sie gern nach der Cäsur.

Beispiele für Taktumstellungen:

im 1. Versfuß: I, 1: Nature descends from farre above the spheeres;

im 2. Versfuß: IV, 256: Whose thát? / Mélos? thy words did make me afeard;

im 3. Versfuß: IV, 164: Delay no tíme, / hást, gentle Iphicles;

im 4. Versfuß: IV, 152: And mine to show my lóve; / lóvers are pale;

im 5. Versfuß: IV, 241: No no Learchus she doth bút / sáy so.

Einige Male fehlt der Auftakt:

III, 2, 248: Shállו I sláy him and enjoy thee still?

IV, 10 Théevish, lying, suttle, eloquent.

Noch größer ist die Unregelmäßigkeit, wenn die Satzbetonung trotz der Taktumstellung mit der Versbetonung nicht übereinstimmt, wenn ganz unbedeutende Wörter den Ton tragen müssen.

IV, 163: And ás I háve done I will love thee still.

IV, 225: Leárchus thóu must tó my húsband streight.

V, 23; Now hé sweares bý his tén bones; downe, I say!

V, 39: And whére shall wé sit till sunne be downe?

Solche Verse, die viel von ihrem poetischen Gehalt verlieren, sind um so leichter verständlich, da ja der Dichter — zum ersten Male im englischen Drama — Prosastellen eingeschoben hat. Am meisten bedient sich die Clownsperson Gunophilus der gewöhnlichen Rede, wodurch sie sich schon äußerlich von den anderen unterscheidet (III, 2, 191—218; IV, 271—291).

### b) Silbenmessung.

Im Gebrauch der Flexionssilben finden sich kaum Abweichungen von den gewöhnlichen Regeln. Die Pluralendung -es ist regelmäßig behandelt. Das e hat abgesehen

von Worten, deren Stamm auf einen Zischlaut ausgeht, keinen Silbenwert. Dasselbe gilt von der gleichlautenden Endung der 3. Pers. Sing. Praes., neben der bei unserem Dichter aber noch die Endung -eth vorkommt, die bis auf zwei Fälle (beginneth III, 119; flouteth V, 146) vollgemessen ist. Dem Gebrauch von -es schließt sich auch die Endung der 2. Pers. Sg. Praes. -est an. Die Endung -ed hat nur etwa 15 mal Silbengeltung, wenn man diejenigen Fälle ausnimmt, in denen eine im Stammauslaut stehende Dentalis oder Konsonantengruppe die Aussprache des e notwendig macht. — Bei den Ableitungssilben ist zu bemerken, daß ein unmittelbar vor dem Endungsvokal stehendes i, e oder u gewöhnlich konsonantische Geltung hat. Schwanken ist im Gebrauch der Worte Stesias und influence (zweisilbig: I, 136; II, 4; 25; dreisilbig: I, 208, III, 2, 35; V, 1) zu beobachten. Eine besondere Silbe bildet das i in period (I, 129), welthier (III, 2, 130), beautious (V, 3), Nicotian (III, 1, 67), nuptials (III, 2, 129). Endlich haben wir es noch mit einer Reihe von Verschleifungen oder Vokalausstoßungen zu tun. Einsilbig sind bower (III, 2, 135; 138; V, 111), flower (III, 2, 170), power (II, 25; 67), manchmal being (III, 2, 12; IV, 24; aber zweisilbig: Pr. 6; 9) und einmal auch seeing (V, 269), Worte, in denen auf einen langen Vokal oder Diphthong ein kürzerer folgt. In anderen Fällen handelt es sich um die Ausstoßung eines Konsonanten zwischen Vokalen: heavens (Pr. 7; I, 60; 67 usw.), ever (III, 2, 96), never (IV, 197), even (II, 93; III, 1, 119), given (III, 1, 75; V, 3), water (V, 29), seven (V, 270), Iron (IV, 126) usw. oder eines zwischen zwei Konsonanten stehenden tonlosen Vokals (rev(e)rence, iv(o)ry, ev(e)ning usw.). Doch fehlt es nicht an Abweichungen und Schwankungen. Ever, never (I, 64; V, 134; 209), even (III, 2, 38) kommen auch zweisilbig vor, und der tonlose Mittelvokal behält manchmal seinen Silbenwert (difference (I, 90); sufferance (III, 1, 15; siehe aber III, 1, 73); prophesies (III, 1, 92; siehe aber III, 1, 107); amorous (III, 2, 2), welches

sonst zweisilbig ist). Bemerkenswert ist, daß bei den Worten wondrous (III, 2, 76) und simply (IV, 267) der Vers die Einschiebung eines e zwischen muta cum liquida erfordert. Auch an der Verschleifung oder Verkürzung unbetonter Worte fehlt es nicht: he‿is, I‿am, the‿Arabian, Ile = I shall, theyle, let‿us, we‿are, weel, many‿a, the‿infernal usw.

### c) Cäsurverhältnisse.

Die lebhafte Wandelbarkeit der Cäsur ist schon Schipper, Englische Metrik 1881, II S. 274 aufgefallen. Der Blankvers räumt ja dem Dichter große Freiheiten ein, doch Lyly hat manchmal in zu ausgiebiger Weise von ihnen Gebrauch gemacht. Oft wechseln die Cäsuren von Vers zu Vers. Am häufigsten findet die durch die Syntax im Verse hervorgerufene kleine Pause nach dem zweiten oder im dritten Versfuße statt. Einige Verse weisen zwei oder drei Cäsuren auf.

I, 83: Discorde / unlose her tongue / to serve her turne.
I, 178: Beware / she sleepes / no noyse for waking her.
II, 123: Stes.: O speake / sweet love! /
Iph.: Some gentle words / sweet love.
II, 156: Mel.: We go / Pandora /
Lear.: Nay we runne! /
Stes: We flye!

Selbst die epische Cäsur ist in unserer Komödie vorhanden. Ich habe sieben Beispiele gefunden (II, 199; III, 23; III, 2, 129; IV, 290; V, 10; V, 49, wo ich Thais nach V, 48 zweisilbig lese; V, 52). Sie kommt meistens nach dem zweiten Takte vor, je einmal aber auch nach dem ersten und dritten.

III, 2, 129: Then shépheard, / this kísse shalbé our núptiáls.
V, 10: We‿are álmost át the séaside: / I práy thee rýse.

### d) Versausgang.

Fast alle Verse endigen, wie es ja der Blankvers erfordert, mit einer Hebung: Für weiblichen Versausgang gibt es nur ein sicheres Beispiel:

II, 109: Stay heere untill I know her further pleasure.

Dazu kommt noch ein Vers (III, 2, 55), wenn man in ihm mit Schipper fehlenden Auftakt annimmt. Der andere ebendort von Schipper angeführte Vers "She is honest, but thou would'st seduce her" bedarf keiner weiteren Erörterung. Wegen der vielen Unregelmäßigkeiten faßt die neueste Ausgabe von Bond die ganze Stelle für Prosa (IV, 305). In allen anderen Fällen ist nach den Ergebnissen der Silbenmessung Verschleifung wahrscheinlicher (z. B. engraven II, 217; iron IV, 126).

Das ganze Stück enthält wenige Reime, die vom Dichter vielleicht gar nicht einmal beabsichtigt sind. Höchstens Reime am Ende einer Szene (II; III, 1) haben eine gewisse Bedeutung, ebenso der Reim in dem kurzen zweizeiligen Gebete des Learchus an Pan der Feierlichkeit wegen (remaynes : swaines V, 147—148).

### e) Geschlossenheit des Verses.

Lyly verfolgt das Prinzip, mit dem Ende des Verses auch syntaktisch Zusammengehöriges zum Abschluß zu bringen. Beispiele für das Enjambement sind daher verhältnismäßig selten. Doch auch wenn der Dichter sich desselben bedient, handelt er insofern regelmäßig, als er niemals Worte voneinander trennt, die eng miteinander verbunden sind, sondern nur Wortgruppen scheidet.

I, 73—74: And Discord stand aloofe, that Concords hands
May joyne the spirit with the flesh in league.

II, 126—128: The only promise of thy future love,
Will drowne the secret heapes of my dis-
payre
In endlesse Ocean of expected joyes.

(Das einzige Beispiel, in dem sich das Enjambement über drei Verse erstreckt.)

Die Aufteilung eines Verses in die Rede zweier oder dreier Personen ist selten: II, 102; 104; 123; 156; III, 2, 289; 291; IV, 27; V, 53.

# Zusammenfassung.

Lyly hat eine Hofkomödie geschaffen, die die Vorgänger weit überragt. Er steht unter dem Einflusse der Renaissance und hat sich vor allem an die Dichter des Altertums, besonders an Ovid gehalten.

Folgende Züge sind für seine Komödien charakteristisch:

Personen: Übernatürliche Gestalten, besonders Götter, wie sie Ovid schildert. Könige, die von einem ganzen Hofstaate umgeben sind. Schäfergestalten. Im Gegensatz zu allen diesen Gestalten niedrige Personen.

Begebenheiten: Vorliebe für das Übernatürliche und Unwahrscheinliche. Innere Konflikte (Liebesverwicklungen). Begebenheiten, die auf Zauber- oder Götterkraft beruhen. Diesen gegenüber stehen zur Auslösung des Pathos niedrige Vorgänge scherzhafter Art.

Umgebung: Hang zum Geheimnisvollen und Märchenhaften. Höfische und Natur-Umgebung. Gänzliches Fehlen von Detailschilderungen.

Auffassung: Lebensphilosophie. Erörterungen belehrender Art über den Wert von Keuschheit, Liebe und Freundschaft. Vorliebe für Ernst und Tragik. Berücksichtigung politischer Verhältnisse.

Komposition: Der Gegensatz einer pathetischen Haupthandlung und einer davon unabhängigen Nebenhandlung humoristischer Art mit niedrigen Personen. Häufige Anwendung von Stimmungsszenen. Individuelle Gestalten,

Charakterisierung besonders der Hauptpersonen. Freie Behandlung von Ort und Zeit.

Rhethorik: Zwei verschiedene Arten der Diktion, eine gehobene Sprache bei den Hauptpersonen, eine kunstlose im Munde der lustigen Gestalten. Die Haupthandlung liebt von erregenden Stilmitteln Frage, Ausruf und Anrede, von Mitteln der Anschaulichkeit Vergleich, Wiederholung, Parallelismus und Alliteration und zeigt die größte Kunst in langen Reden und Monologen. In den Nebenszenen herrscht eine volkstümliche derbe Sprache, die reich an Wortspielen, Hyperbeln und komischen Beweisführungen ist.

Metrik: Prosa, in die Gesänge eingeschoben sind. Nur in W. M. der Blankvers ohne größere Kunst.

Die Kunstfertigkeit nimmt bei Lyly auf allen Gebieten in späteren Komödien ab und ist am geringsten in M. B. und W. M.

Von den Vorgängern steht Edwards unserem Dichter am nächsten. Mit ihm hat er gemeinsam, daß der König von Höflingen umgeben ist, die ein Bild höfischen Lebens entwickeln, den Kontrast zwischen hohen und niedrigen Personen, ernsten und humoristischen Ereignissen in voneinander unabhängigen Handlungen (Nebenhandlung ist allerdings bei Edwards nur episodenhaft), Vernachlässigung des Schauplatzes, Vorliebe für philosophische Auffassung, Neigung zur Tragik, Schilderung individueller Gestalten, Stimmung durch leidenschaftliche Klagen und Scherz, freie Behandlung der Zeit, das Einschieben von Gesängen in den Lauf der Handlung.

Am fernsten stehen Lyly die Ritterkomödien C. C. und Cl. Cl., die ihm gegenüber nur geringe Kunst zeigen.

Auf dem Gebiete der Rhethorik ist bei den Vorgängern wenig oder gar nichts von der kunstvollen Sprache Lylys zu spüren. Beliebt sind in den romantischen Komödien Mittel, die die Aufmerksamkeit erregen. Der „Euphuism" taucht zum ersten Male in der englischen Literatur bei unserem Dichter in so vollkommener Form auf, findet

jedoch, wie Landmann, der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte, Gießen 1881, S. 74ff. nachgewiesen hat, eine Vorlage schon in Petties Schriften.

An Neuerungen bietet uns Lyly auf dem Gebiete des romantischen Lustspieles:

Personen: Göttergestalten nach Ovidschem Vorbilde, die unter den Sterblichen wandeln und menschlichen Leidenschaften unterworfen sind; von Märchengestalten Wahrsagerinnen, Feen, Nymphen, die Hexe, die Sirene und den Cyklopen; das Volk; Schäfergestalten unter dem Einflusse des Schäferromans; von niedrigen Personen die Gestalt des Prahlers (Plautus), Bücherleute, Schutzleute.

Begebenheiten: Liebesverhältnisse zwischen Göttern und Menschen nach Ovidschem Vorbilde; Verwandlungen unter dem Einflusse des Ovid.

Auffassung: Berücksichtigung politischer Verhältnisse.

Komposition: Neben der Haupthandlung eine durch das ganze Stück hindurchgehende Nebenhandlung mit niedrigen Personen (vorher nur an beliebiger Stelle eingeschobene Episoden); Stimmung durch erbauliche Gespräche in der Haupthandlung; Ansätze zu Entschließungsszenen; Charakteristik der Hauptpersonen durch ähnlich gestimmte Phantasiegestalten.

Rhethorik: Komische Beweisführungen und Definitionen im Munde der niedrigen Personen; das Wortspiel; die Verwendung von ausgeführten Bildern allegorischen Inhalts; unter den Vergleichen, die in reichlicher Menge Verwendung finden, Vergleiche aus der Geschichte; unnatural natural history; von Arten der Wiederholung die Wiederaufnahme und Umkehrung, die Gegenüberstellung von Worten, in denen die Konsonanten oder sogar ganze Silben übereinstimmen (annomination, consonance); der Parallelismus (abgesehen von geringen Ansätzen); die Umschreibung; kunstvolle Arten der Alliteration, gekreuzte und fortlaufende Alliteration.

Metrik: Gebrauch der Prosa; Anwendung des Blankverses.

Der junge Shakespeare ist in vielen Punkten der Technik Lylys gefolgt. Auch er hat den Gegensatz von hohen und niedrigen Personen, ernsten und humoristischen Vorgängen in besonderen Handlungen, den Hang zum Unwahrscheinlichen, die Vorliebe für Liebesverwicklungen, die Neigung zu philosophischen Gesprächen, in denen über Liebe oder Freundschaft gehandelt wird, die von Wortspielen und komischen Beweisführungen durchsetzten Reden zwischen den niedrigen Gestalten.

# Lebenslauf.

Am 25. August 1886 wurde ich, Richard Karl Martin Lampel, evangelischer Konfession, als ältester Sohn des Lehrers Karl Lampel und seiner am 30. November 1907 verstorbenen Ehefrau Ida, geb. Marticke, zu Berlin geboren. Nach dreiundeinhalbjährigem Besuche der 167. Gemeindeschule meiner Vaterstadt kam ich Ostern 1896 auf das Lessing-Gymnasium zu Berlin, das ich Ostern 1905 mit dem Zeugnis der Reife verließ. An der Berliner Universität studierte ich darauf neun Semester Anglistik und Romanistik, daneben Deutsch und Philosophie. Ein Semester gehörte ich dem englischen Proseminar des Herrn Professor Delmer, drei Semester als ordentliches Mitglied dem englischen Seminar des Herrn Professor Brandl an. Von großer Bedeutung für mich war ein dreimonatlicher Aufenthalt in Schottland und England im Sommer 1908. Im November und Dezember 1910 hielt ich mich in Paris auf. Im Jahre 1911 bestand ich in Berlin das Staatsexamen, am 15. Juni 1912 das Examen rigorosum in Greifswald. Augenblicklich bin ich Seminarkandidat am Französischen Gymnasium zu Berlin.

Während meines Studiums besuchte ich die Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren und Dozenten: Baesecke, Brandl, Delmer, Ebeling, Frischeisen-Köhler,

Haguenin, Harnack, Harsley, Hecker, Herrmann, Lasson, R. M. Meyer, Münch †, Pariselle, Paulsen †, Pfleiderer †, Riehl, Roethe, E. Schmidt, Spies, Tobler †.

Großen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Brandl, der mich zu der vorliegenden Arbeit anregte und mir während meines Studiums jederzeit fördernd zur Seite stand, insbesondere aber Herrn Professor Dr. Konrath für stets freundliche Unterstützung durch Rat und Tat bei der Anfertigung meiner Dissertation.